

Dánél Mónika

## Széthangzó forradalom

### Az 1989-es romániai történetek újrarájátszásai, remedializációi\*

**T**anulmányomban egyrészt az 1989. decemberi romániai történetek feltételezhető stratégiáit, másrészt a mozgóképes újrarájátszások utólagosságából keletkező összetettségét vizsgálom. Az archív felvételek és visszaemlékezések közegeiben képződő újrarájátszások mint színpadi(as) átfordítások a múltbeli történetek retorikai olvasatát teszik lehetővé, azonban a testbe íródó emlékezés gyakorlataiként is érthetők. A történeteket az archivált kép és az akusztikus/gesztikuláris emlékezet kettősségében értelmezem, ahol utóbbit atmoszférikus (testi) emlékként értem.<sup>1</sup> A különböző műfajú mozgóképes alkotások együttes vizsgálata a korabeli történetek nem homogenizálható megértési folyamatainak színterévé válik. A technikai feltételek előidézte dezorientáció, dezinformáció, a képek körforgása, a képhiányok, az (el)hallgatások és skandalások mediálisan széthangzó módon teszik (nem-)megérthetővé a múltbeli történeteket, és szembesítenek a mindenkor (le)írás deskriptív és performatív jellege közötti feszültséggel. Az új román filmek oszcilláló stratégiája<sup>2</sup> ebben a kontextusban úgy is értelmezhető, mint a mediális széttartás (traumatikus) tapasztalatának állandóan ismételt színre vitele a nézőpontok egymás mellé helyezésével.

### Szimulációk, kollektív képek, egyéni stratégiák

A romániai történetekkel kapcsolatban három sajátosság tekintetében létezik konszenzus: a kelet-európai blokkon belül ez volt a legvéresebb, a televízió mint eseményalakító médium jelenik meg – így történetisége médiaeseményként is jelölhető –, illetve a történetek diszperzív volta. A fokozatosan előkerülő, sokasodó dokumentumok, interjúk, hipotézisek, a különbözőképp felépített narratívák változatai árnyalják, alakítják a jelenbeli emlékezést. Ellentmondó, széttartó jellegük közvetve a múltbeli történetre irányuló megértés reflexióját is színre viszi. Michael Rothberg elgondolását kölcsönözve az 1989-es romániai történetek a többirányú emlékezés (*multi-directional memory*) narratíváinak kereszteződésében keletkező eseményként válnak megérthetővé a jelenben.<sup>3</sup> A főként 1989. december 21. és 25., azaz Nicolae Ceaușescu utolsó nyilvános beszéde és a Ceaușescu házaspár kivégzése közötti napok szimultán történetei ellehetetlenítik a kronologizálást.<sup>4</sup> Ebben a néhány napban ugyanis egymásra rétegződnek a

2 \* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával, illetve *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című OTKA NN 112700 számú projekt keretében készült, és az 1989/Románia: újrarájátszás, archívum, történelmi esemény című tanulmány (Híd 80 [2016] no. 5. pp. 5–30.) átdolgozott változata.

1 Ennek az „előhívható” hangulati emlékek fontos szerepe lehet a konkrét ügyek kapcsán utcára vonuló emberek kitartó tüntetésekor.

2 Lásd Strausz László e számban olvasható tanulmányát.

3 Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009. pp. 1–29. Az egymással versengő narratívák mellett, amelyek nem oltják ki egymás igazságát, jelen esetben a szimulált, manipulált narratívák jelenlétét is kénytelenek vagyunk tételezni. Ezek a szimulált, manipulált narratívák nem-igazsággal is alakították az eseményeket.

4 Azért használom ezt a két, a teljes ország számára mediálisan közvetített eseményt (a kivégzés esetében a késleltetett módon bemutatott képeket) dátumszerűen, mert a forradalom „kezdeté” és „vége” megjelölés még inkább problematikus. Például az

katonai puccs (lovitură de stat) és a népi mozgalom, lázadás (revoltă populară) forradalom (revoluție) alakuló, egyidejű, ám más-más kezdettel jelölt narratívái. Vannak olyan elképzelések, amelyek az eseményeket nemzetközi, ezen belül is orosz, amerikai vagy épp magyar összeesküvésre vezetnek vissza (erre a prekonceptióra épül a *Sakk-matt* című film is<sup>5</sup>). Mások a rendszeren belüli szakadást hangsúlyozzák. Azt az összetett diszkurzív közeget tehát, amelyben/amelyen keresztül a korabeli eseményekhez viszonyulhatunk, szervezett/irányított, valamint spontán alakuló, önjelölt utcai megmozdulások hibriditása hozza létre.<sup>6</sup> Az utcai történések „spontaneitását” mindezen túl beépített egyének provokatív szerepéről szóló elképzelések is alakítják. A nemzetközi beavatkozás narratívájában ilyen például a temesvári utcai eseményeknél a külföldi ügynökök feltételezése, másrészt a bukaresti Palota téri tömeggyűlésen a még fennálló rendszer ügynökeihez kapcsolható hangmanipulációkról szóló hipotézisek. December 21-én

Ceausescu tömeggyűlést hívott össze a Palota térre, és az itt elmondott beszédét (melynek célja a temesvári események elítélése és hatalma demonstrálása volt) a tévé is élőben közvetítette. A Palota téri események értelmezései különösen jól mutatják az 1989-es romániai történések széttartó mivoltát. Azt, hogy ebben az esetben is különböző stratégiák ütközéséről lehet szó, a 2016 nyarán újra megnyitott levéltári anyagok, az úgynevezett *Forradalom aktái* is megerősítették. Mădălin Hodor 2016-os cikke<sup>7</sup> szerint a téren hang-fény gránátot használtak. (Ezt a típust tűzhelyzetekben zavarkeltésre, lefegyverzésre fejlesztették ki, főként zárt terekben, erős fényt és hangot kibocsátva pár pillanatra ellehetetleníti a fennálló helyzet érzékelését.) A tömegben elvegyült ügynökök – a Securitate, illetve a Különleges Antiterrorista Egység emberei – a tüntetők térre betörő csoportját akarták ezzel elijeszteni. A hanggránátok által keltett pánikot és a tömegmozgást éppen maga Ceausescu észleli, és archiválja a hatást számunkra, hiszen a

1989. december 16-i temesvári események (részben magyar nemzetiségű) kezdetpontjellegét a román történetírás egyik szótára (Alex Mihai Stoenescu eredetkronológiája) igyekszik felülírni, és inkább az ugyanezen hónap 14-i jászvárosi tüntetőkísérletben jelöli meg a folyamat kiindulópontját.

5 Susanne Brandstätter filmje vállaltan nemzetközi stratégiák interszekciójában látta az román eseményeket. Vö. Susanne Brandstätter–Gabriela Adameşteanu: *Strategia unei revoluții*. *Revista22* (2004. 01. 13.) <http://revista22.ro/750/.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.) Az amerikai titkosszolgálat kelet-európai képviselőjének, francia és román történészeknek, Németh Miklósnak, egy temesvári áldozat szüleinek, illetve más szereplőknek a visszaemlékezéseit és értelmezéseit összevágó filmet a sakkjáték vizuális dramaturgiája tagolja. Németh Miklós említi például, hogy a diktátor házaspár kivégzésének körülményeit szervező, azt technikailag lebonyolító Victor Stănculescu, a történések egyik kulcsfigurája, megfelelően beszél magyarul – a titkos együttműködés nyelvi feltételei adottak, tehát a magyar befolyás lehetősége is ott lebeg a filmben. Azzal, hogy a történeteket egy nemzetközi játszma színterére helyezi, a film mindezen túl a román résztvevők infantilizálódásának lehetőségét is felveti.

6 A katonaság szintén kettős (időben eltérő) szereppel bír az események narrativizálásában. Intézményes értelemben felelős a temesvári lövésekért, később pedig a különböző városokban, főként egyéni döntések következtében, nem tisztázott a katonai jelenlét szerepe (pl. december 21-én Kolozsváron). Mind a katonaság, mind pedig a román forradalom hibrid narratíváinak filológiai és teoretikus összegzéséhez lásd Ruxandra Cesereanu számomra szemléletformáló könyvét, amelyben a szerző, miközben az ellentmondó és széttartó szövegek révén dekonstruálja a forradalom összegző elbeszélhetőségének lehetőségét, mindvégig tudatosítja, érzéki realitásként kezeli a holttestek létét. Vö. Cesereanu, Ruxandra: *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*. Iași: Polirom, 2009. A könyv első, 2004-ben megjelent változatának fontos koncepciói jelöletlenül Peter Siani-Davies *The Romanian Revolution of December 1989* című művében is megjelennek (Ithaca: Cornell University Press, 2005).

7 Vö. Hodor, Mădălin: *Mitingul din 21 decembrie 1989. Epitaful unui alt episod al „loviturii de stat”*. <http://revista22.ro/70259089/mitingul-din-21-decembrie-1989-epitaful-unui-alt-episod-al-loviturii-de-stat.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.) A 2016. december 21-én (19:29) a TVR2 híradójában bemutatott „pszichológiai háborúhoz” lásd: [http://stiri.tvr.ro/razboi-psihiologic-in-21-decembrie-1989-armata-a-folosit-tehnica-speciala-pentru-a-induce-panica-la-mitingul-convocat-de-ceausescu\\_812738.html](http://stiri.tvr.ro/razboi-psihiologic-in-21-decembrie-1989-armata-a-folosit-tehnica-speciala-pentru-a-induce-panica-la-mitingul-convocat-de-ceausescu_812738.html) (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.) Richard Andrew Hall internetes összeállításában

hangok miatt kénytelen megszakítani a beszédét, amit az őt filmező kamera rögzít. (A beszéd megkövetelte csendben feltehetőleg igen drasztikus hatású volt a hirtelen keletkezett hang.) Ugyanakkor tekintetével szintén ő jelöli meg a helyet, ahol megbomlott a rend. Ezzel egyidejűleg, ahogyan a cikkíró állítja, a szónok mellett látható Securitate emberei azt a következtetést vonták le, és ezt izgatott mozgásaik a képernyőn is jelezték, hogy az „Eltárs” veszélyben van. Harmadik komponensként ugyanebben az időben Ilie Ceaușescu, az elnök testvére, a védelmi miniszter helyettese, a külföldi (magyar és orosz) megszállás víziójának megrögzött termelője, szintén megfélemlítő akciót hajtott végre. Mădălin Hodor Bogdan Licu ügyész ügyirataira hivatkozva állítja, hogy a téren különleges hangerősítő technikát hoztak működésbe Ilie Ceaușescu parancsára. Az elnök testvére ugyanis a gránát hatását támadásnak érzekelte, így a tér hangerősítőire rákapcsoltatta az előkészített „pszichológiai háború” sávját, és ez a tankok és repülő kőzugasát szimuláló moraj kergette pánikba a tömeget. Hodor cikke továbbá amellet érvel, hogy a „Tölgyfa elvtársként” kódolt diktátor – magaslati pozíciójából fakadóan – feltehetőleg (át)látta, hogy nem nagy a veszély, ezért is nem vonult vissza, hanem próbálta folytatni a beszédet (és végül be is befejezte), és ezzel elejét vette a mérsárlásnak (a környező épületekben felfegyverzett pártkatonák álltak készenlétben). Ez az érvelés Ceaușescu tagadószavát és akaratkifejező interakciós mondatzavait („Ho, bă!”, pontosabban: „Nu, mă, ho!”, magyarul kb. „Hó, hé!”, „Ne, hé, hó!”) utasításként érti, amellyel a lövöldözés beindítását állította le. Ez némileg kétséges a diktátor arcának elbizonytalanodását rögzítő képek kontextusában is, de a beszédhelyzet sem egyértelműsíti utasításként, hiszen a kialakult szituációban egyaránt

vonakozhatott arra, hogy a diktátor nem hajlandó bemenni az erkélyről.

Az előadásban közvetített utolsó nyilvános beszéd azért is történeti, fordulat értékű, mert a beszéd megakadása, az élő közvetítés megakasztása és a kettő közötti időbeli distancia juttatta színre immár visszavonhatatlanul a diktátor hangjának, arcának, mozdulatainak és nem utolsósorban környezetének elbizonytalanodását, ha nem is egyértelműen a félelmét. A kamera mindenképpen az évtizedeken át felépített és ismételt szerepből való kiesést archiválta. Henri Lefebvre terminusaival élve<sup>8</sup> a beszéd megszakadásának pillanataiban maga Ceaușescu vált a térreprezentáció és a térhasználat (itt) feszültségében keletkező megélt tér érzékelőjévé. A mindaddig panoptikus módon beállított (embereket tárgyasító) térszerkezet a felbolydult térhasználók miatt kimozdult, bár az ő megélt tértapasztalatuk nem volt látható egyértelműen. Hatását, azaz az absztrakt (itt diktatórikus) térszerkezet és az ebből kimozdult térhasználók egymásnak feszülését maga a diktátor „közvetítette”. Az általa, illetve az őt közvetítő kamera által néhány pillanatig a tévé nézők számára is megélt térré változott a tévéközvetítés. Paradox módon ő az első, aki megélt térként érzékelhette, és a kamera által is konstituálódó térreprezentációnak köszönhetően továbbította is a reprezentáció törésvonalát.

Ezen szakadás után a mindaddig centralizált totalitárius struktúra és reprezentáció ideig-óráig szimultán és ellentmondó történések idősíkjaira és közvetítő képeire bomlott. Médiaesemény volta abban áll, hogy a tévéstúdió reprezentációs térből helyszínné változott, fölerősítve a (fantom)képek körforgását, és ezzel még inkább fokozva az események kavalkádját. A terroristák kollektív (imaginárius) (ellenség)képpé alakulásában perdöntő a televízió szerepe.<sup>9</sup> Feltehetőleg

hogy a fenti hangmanipulációra hivatkozó érv írásbeli és a tévében történő bemutatása nem hivatkozik az ő korábbi kutatásaira: *Madălin Hodor, GELA\*, and Me: How 20 years later details from my dissertation show up on Romanian TV...* <https://romanianrevolutionofdecember1989.com/madalin-hodor-gela-and-me-how-20-years-later-details-from-my-dissertation-show-up-on-romanian-tv/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

8 Összefoglalásukhoz lásd Strausz László e számban olvasható tanulmányának ide vonatkozó részleteit.

9 Megnyugtató módon mindmáig tisztázatlan maradt az ún. terroristák kiléte. Ruxandra Cesereanu hivatkozott könyvében tíz különböző argumentációt összegez. Itt nincs mód külön jelezni mindezeket, csupán a körforgás jellegét tudom érzékeltetni. Feltételezhetően legelőször maga Ceaușescu használta a külföldi összeesküvés kontextusában a „terrorista akciók” kifejezést az

azonban más technikai szimulációk is segítették a korabeli technikai és mentális kondicionáltságban példátlan módon előállított kép realitását.<sup>10</sup>

Miközben tehát egyrészt a technikai apparátus szimulációi (illetve ezek továbbított körforgása) kódolta és állította elő a korabeli (manipulált) történeteket, másrészt a technikaitól nem elválaszthatóan egyéb kondíciók is (láthatatlan, ki nem mondott módon) alakították az eseményeket. A résztvevők visszaemlékezései alapján úgy gondolom, hogy az események alakításában kulcsszerepet játszó egyének ki nem mondott (hipotetikus) stratégiái „ütköztek” és váltottak ki döntéseket. E belső stratégiák/narratívák a panoptikus kontroll felől válnak érthetővé, általa keletkeztek mint ki nem mondott sugalmazások és gyanúelképzelések. Éppen ki nem mondottságukkal mégis döntésekhez vezethettek, mégpedig a diktatórikus struktúra közös ismerete miatt. Egyszerre hatott és működött a szimulációkból keletkező fantomképek ereje és a ki nem mondott, ám a diktatórikus (kollektív) kondicionáltságból adódó stratégiák kölcsönös feltételezésének

virtuális játéktere. Az egymás felügyeletén is alapuló hierarchikus társadalmi szerkezet tagjainak ismeretei és a helyzet újdonságából fakadó nemtudásainak kettősége sugalmazások és gyanúsítások nyitott, képlékeny közegét teremtette meg, ahol ugyanakkor az egyéni döntés felelőssége felerősödött. A Ceaușescu házaspár kivégzése körüli stratégiák részben egy ilyen virtuális játszma színpadán kaptak szerepet.<sup>11</sup> Közvetve azt is színre vitték, hogy az utcai skandálások és mozgások által ideig-óráig átlazított diktatórikus struktúra – illetve a tőle nem függetleníthető kollektív mentális stratégiák – egyéni húzások, lehetőségek játéktérévé változtak. Feltehetőleg az a csoport mentette át a kölcsönös felügyeleten alapuló mentális kondíciókat, mely erős stratégiai vízióval rendelkezett, és hosszú átmenetét változtatta a fordulatot a más név alatt konszolidáló hatalmi berendezkedésben. A többi egyéni stratégia, mihelyt érzékelte a centralizálódó erőteret, a közös kondicionáltság révén már abban volt érdekelt, hogy belesimuljon ebbe a mozgásba. Ez a közös, átmentésre vonatkozó érdek hozta létre feltehetőleg a

utolsó Központi Bizottság termében tartott gyűlésen. Az új hatalmi szereplők szóhasználatában bukkan fel újra mint „terroristafenomén” (Nicoale Militaru), és mint „bizonyos terrorista bandák” (Ion Iliescu, 1989. december 23., BBC-nek adott interjú) változatokban. Iliescu az elmenekült házaspár védelmezőiként állítja be ezeket a „bandákat”. Mintegy üres jelölőként különböző narratívákban kontextualizálódik, azonban nem megkerülhető tény, hogy december 22. után, tehát a diktátor házaspár elmenekülése után 942 ember halt meg, és nagy részük hasonló módon, fejlövés által.

<sup>10</sup> Egy 1990. januári cikk szerzői például elképzelhetőnek tartanak lövéseket szimuláló lövészpontokat. Vö. Uluitoarea Tehnica a Teroristilor. *Adevarul* (1990. 01. 20.) p. 2. <https://romanianrevolutionofdecember1989.com/uluitoarea-tehnica-a-teroristilor-adevarul-20-ianuarie-1990-p-2/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

<sup>11</sup> A *Ceaușescu házaspár utolsó napjai* újranyitásként is értékelhető, közel négyórás talk show résztvevői 1999-ben visszaemlékezéseikkel igyekeznek a kivégzés körüli eseményeket és saját szerepüket legitimálni. A helyszínnel is a rekonstrukcióra rájátszó (a Román Kommunista Pár Központi Bizottságának épületében, a Politikai Végrehajtó Bizottság egykori termében sorra kerülő) „műsor” az egykori szereplők (Victor Stănculescu, Gelu Voican Voiculescu, Ion Cristoiu, Andrei Kemenici, Ion Boeru, Viorel Domenico, Constantin Lucescu, Constantin Paisie) korabeli hipotéziseire és döntéseire vonatkozó későbbi reflexiókat is előállít. A sugalmazás és a gyanú stratégiáinak múltbeli jelenléte és ütközése a két irányító pozícióban lévő kulcsfigura – a szóban kinevezett védelmi miniszter, Stănculescu és a tárgovistei kaszárnyaparancsnok, Kemenici – narratívalkotásában, kérdéseiben követhető nyomon. A meglepő „véletleneket” is színre juttató műsor – C. Paisie, a Ceaușescu házaspárt közvetlenül őrző egykori katona valószínűleg véletlenül köszönhetően kerül be az adásba – megnézhető az alábbi linkeken: 3.06.1999 - *Ultieme zile ale sotilor Ceausescu (partea I)*: <https://www.youtube.com/watch?v=sNw-gJuHzkg&t=5579s>, illetve 3.06.1999 - *Ultieme zile ale sotilor Ceausescu (partea a II-a)*: <https://www.youtube.com/watch?v=Tt1qXeZm1H4> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.). Corneliu Porumboiu *Volt-e vagy sem?* (2006) című talk show imitációja és paródiája ebben a 2000-es évekbeli mediális közegben is értékelhető. Radu Gabrea *Három nap karácsonyig* (2011) című játékfilmes újranyitása ezen rekonstrukciós igényű (archivált) műsor újranyitásként is érthető, mint ami a visszaemlékező folyamat önreflexív jellegét is színre viszi, amelyben a résztvevők egykori döntéseikre igyekeznek reflektálni.

hallgatólagos együttműködést a korabeli szereplők között, minek következtében a terroristák-fenomen mindmáig pusztán hatásában, stratégiai funkciójában elemezhető. Az emberáldozatokat követelő fantomot előállító apparátus mindmáig nem ragadható meg a törvényes vádolhatóság konkrétságában. Pusztán az útvonal járható be, ahogyan egy „légből kapott” szó felröppen, stigmatizáló és démonizáló mediális körforgásba kerül a tévéközvetítés révén, halálos áldozatokat kér és hagy maga után, majd kísértetként köddé válik, illetve pusztá szóként lebeg a halott testek fölött.<sup>12</sup> A fantom(kép) rekonstruálhatatlan előállítása elhalványul felismert (fel)használhatóságának rendkívüliségéhez képest. A korabeli mediális és mentális kondíciók itt megnyilvánuló kibillenése feltehetőleg maga is közrejátszott a fantomkép sikerében: a mindent (akár a faleveleket is a diktátor látogatására) átfestő, álrealitás szimulációiban és technikai által szocializálódott korabeli társadalom éppen legsajátabb hazugságdetektáló érzékét veszítette el a változás idején, a változásban való hit hatására.

A hosszú átmenet mediális nyomainak egyik mozgóképi detektálója Stere Gulea *Egyetem tér* (*Piața Universității*, 1991) című dokumentumfilmje, amely a fővárosban zajló 1990-es eseményeket archiválja. A film 1989. december 21-től követi végig azt a kitartó tüntetессorozatot, amelyet végül júniusban bányászok vertek szét, és amelyért 2016 decemberében újra vád alá helyezték az akkori kormányfőt, Ion Iliescut. Az itt részletesen nem elemezhető filmből egyrészt a hang

(ének, skandálás) erejét, performatív közösségalkotó szerepét emelem ki. Másrészt azt, hogy az archív mozgóképek színre viszik mindazokat a technikákat, amelyekkel az új hatalmi struktúra igyekszik – a fizikai bányászterőszak mellett – nyelvileg „eltakarítani” a (megélt) térről a tüntetőket, a politikai beszédet vulgarizálva stigmatizálni a létüket/nevüket.<sup>13</sup> Gulea filmjében mindezen túl a gesztusok folytonossága is megfigyelhető: az 58. percben például Iliescu keze rálendül Ceaușescu (jellegzetes) mozdulataira. Úgy is mondható, hogy Iliescu teste és nyelvhasználata „elbeszéli” korabeli mentális kondícióit. A tüntetők a skandálásban szintén a Ceaușescu éljenzésére kifejlesztett hangzó technika mechanizmusát örökölték át, viszont szándékuk szerint valami mást igyekeznek felépíteni általa. E szólásszabadság új médiuma a dal lesz, a tömör refrén, amely legalábbis az éneklés ideje alatt közösségi hangzó megélt teret hoz létre.<sup>14</sup>

Technikai és mentális kondíciók egymásra rétegzettsége, idomított, manipulált, szimulált helyzetek mediális nyomai teremtik tehát azt a hibrid viszonyteret, amelyben az archívumok közvetítette eseményről képet alkothatunk. Az eseményhez időben közel éppen a hangzó anyagok (telefonbeszélgetések, élőszóban kiadott parancsok), vagyis az akusztikusan közvetített és döntéseket eredményező stratégiáik maradtak háttérben, miközben a skandálások révén maga az esemény a hangzás médiumában és idejében keletkezhetett, ahogyan egy-egy kifejezés, szó ritmusa „rögzítette” az elképzelt változás hitét. A költő, Mircea Dinescu első

12 Hogy milyen széttartó szemantikai mezeje volt ennek a szónak, azt például az is jelzi, hogy az előző jegyzetben hivatkozott visszaemlékező műsorban Constantin Lucescu, miközben szimulákrumnak nevezi az ítéletet, amiben védőügyvédként ő maga is asszisztált, azt is elmeséli, hogy mindaddig, amíg be nem mentek a tárgyalóteremmé átalakított terembe, addig úgy tudták, hogy két terrorista (*doi teroriști*) elítélésére érkeztek. A jel és jelölt közötti szabad mozgástér, amit ez a visszaemlékezés jelez, vagyis a terrorista szó denotációjának cserélhetősége ugyanakkor a szó használóira, szabadon alkalmazóira irányíthatta volna a figyelmet.

13 Ion Iliescu az új hatalom képviselőjeként a parlamentben naplopóknak/csavargóknak – *golani* – nevezi a téren tüntetőket Ceaușescu után szabadon, aki huligánoknak bélyegezte a temesvári tüntetőket korábban. Már a lezajlott események után, a film 64. percében bevágott RAI 2-interjúban pedig arról beszél, hogy a bányászok segítettek *eltakarítani* a térről a vandalizmus nyomait, felásták és rendbe hozták a zöld övezetet... És az embereket is „kikapálták” onnan, teszi hozzá ironikusan Gulea filmjében Mircea Dinescu.

14 A Cristian Ȕațurcă komponálta *Csavargók himnusza* (*Imnul golanilor*) a forradalom himnuszaként is archiválódott. Refrénje így hangzott: Inkább naplopó, mint áruló / Inkább huligán, mint diktátor / Inkább csavargó, mint aktivista / Inkább halott, mint kommunista. (Mai bine haimana, decât trădător / Mai bine huligan, decât dictator / Mai bine golan (naplopó), decât activist / Mai bine mort, decât comunist.)

szabad tévéközleménye, akadozó beszéde akkor válik performatív közléssé, amikor mintegy a maga számára is meglepetésszerűen rátalál a Győztünk! (*Am ĩwins!*) kifejezésre, és teste ennek skandalálásában hangzó médiummá változik. Tanulmányomban a különböző újra-játzásokat az emlékezés testi módozataira építő praxis-ként fogom vizsgálni. Olyan emlékezésmódként, amelynek során mások helyzetét, alakját felöltve a múltbeli (idegen tapasztalat) a saját test tapasztalatává válhat. A fiktív és a dokumentumértékre számot tartó archív nyomok testbeíródásának hibriditása az újraalkotó játzásban a mediális összetevők, stratégiák diszkurzív terét állítja fókuszba, ugyanakkor mindez a tes-tek (saját) tapasztalata révén léphet színre.

## Újrajátzás mint gyakorlat

Történelmi esemény, múlt és hitelesség kapcsolatát az újrajátzás mint performatív aktus alapvetően rendezi át. A privát és a kollektív emlékezés hibrid műfajaként a kortárs képzőművészet kitüntetett jelensége, amely által a történelmi múlt-hoz való viszonyulás sajátos alakzatai keletkeznek a múltbeli (archívumok, emlékek) és jelenbeli viszonyulások, koncepciók köztesében.<sup>15</sup> Különbséget kell tenni a történelmi újrajátzások népszerű formái és a művészeti újrajátzások között. Inke Arns elkülöníti a kriminológiában használt rekonstrukciót, az experimentális archeológiát és a populáris kultúra gyakorlatában élő múltörzést, amikor is különböző csoportok, mintegy hobbiként, újrajátzának történelmi eseményeket, múltbeli életmódokat elevenítenek fel.<sup>16</sup> Ez utóbbi magyar terminológiai megfelelője

(*hagyományörzők*) is jelzi a gyakorlat célkitűzését, míg a művészetelméletben az újrajátzás-terminus szerepel. A szerző további két jelenség viszonylatába állítja az újrajátzást (re-enactment): az élő történelem (living history) nem föltétlenül kapcsolódik konkrét történelmi eseményhez, egy bizonyos életmód újraalkotása; az élő szerepjátékban (live action role-playing) pedig fizikailag eljátszzák a karaktert, de a másik két jelenséggel ellentétben fikción alapul. Ami azonban mindháromban közös, hogy „oly módon engednek belépést a történelembé, történelembé a belemerülés, a megszemélyesítés és az empátia révén, amilyen módon a történelemlönyvek képtelenek”.<sup>17</sup> A művészi újrajátzások pedig mindezekről a jelenre vonatkozásukban különböznek: „A popkultúra fenti népszerű újraalkotó módjai, például egy történelmi csata újrajátzása, és a művészi újrajátzás közötti különbség abban van, hogy ez utóbbiak nem a régmúltban történt történelmi helyzeteket és eseményeket visznek színre; a (gyakran traumatikus) események újrajátzásai a jelen szempontjából válnak fontossá. Itt a múlt utalás nem a történelem a történelem kedvéért van; a múltban történtnek az itt és most számára való érvényességéről szól. A művészi újrajátzások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdéseit vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitörölhetetlenül beleírták magukat a kollektív emlékezetbe.”<sup>18</sup>

Az újrajátzás jelenbelisége a megtestesítésből is adódik, „mint test alapú diskurzus, amely a múltat fizikai és fiziológiai tapasztalás által élesíti újra”<sup>19</sup>, a történelmi múlt belülről való megtapasztalását teszi lehetővé. Az eljátszott szerepben mint korporeális tapasztalatban a játzás nem marad pusztán szerep, hanem részvétellé változik. Az újrajátzás egyéni tapasztalattá alakít(hat)ja

15 Magyar kontextusban talán legismertebb Jeremy Deller: *The Battle of Orgreave*, 2001 című újrajátzása, amely a Kassák Múzeumban volt látható. Vö. Deller, Jeremy: *Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért)*. 2001, Kassák Múzeum, 2012. november 24. – 2013. március 10.

16 Arns, Inke: *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.) A hivatkozott kiállítás: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen Kunst*. Kunst-Werke Berlin, Institute for Contemporary Art, 2007. 11. 18. – 2008. 01. 13.

17 ibid.

18 ibid.

19 Agnew, Vanessa: Introduction: What is Reenactment? *Criticism* 46 (2004) no. 3. p. 330. <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=criticism> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)

a múltbeli eseményt, nyomot hagy a testben, így a múltbeli traumák (utólagos) tanúkká változtatják a játszókat.<sup>20</sup> Az újrajátszások olyan közvetítők (agent), ahol a múltbeli esemény személyes élményként élhető át, és mint ilyen, kulturális fenoménnek a történelemtől való diskurzus módozatait reflektáltatják, demokratizálják.<sup>21</sup> Az újrajátszás az írott történelem mellé az oktatásban is alkalmazható gyakorlatként bevonja a szóbeliség rituális és szinkretikus hagyományát a történelem és az emlékezés viszonyába: intermediális, interkorporeális tapasztalattá változtatja az emlékezést, és mint ilyen, interdiszciplináris interpretációt igényel. Augusto Boal fogalmainak szellemében a nézőt (Spectator) néző-színésszé (Spect-Actor) alakítja<sup>22</sup>, és ebből az értelmező sem vonhatja ki magát.

A román forradalomhoz kapcsolódó újrajátszások megszaporodása jelzi a múlt feldolgozásának igényét, illetve az eminens archív képek jelentőségét, sokkoló, traumatikus voltát mind a közvetlenül érintett (román, magyar, emigráns román), mind pedig a közvetítések, híradások által megérintett külföldi alkotók számára. Összességében elmondható, hogy míg az eseményhez időben közeli alkotások annak széttartó mediális összetettségét alkották meg/újra, addig a későbbiek már szubjektív nézőpontok, történetsszálak megértésében érdekeltek, ám mindvégig közös és reflektált bennük, hogy az újrajátszás folyamatában a múltbeli történés lehetséges narratíváit alkotják meg, olykor a humor eltávolító/bevonó kettősségén keresztül is.<sup>23</sup>

A következőkben az alábbi különböző műfajú mozgóképek újrajátszási stratégiáit fogom elemezni.

Caryl Churchill *Mad Forest* (1990/1991), Harun Farocki és Andrei Ujica *Videogramme einer Revolution* (1992), Susanne Brandstätter *Schachmatt: Strategie einer Revolution* (2004), Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost?* (2006), Irina Botea *Auditions for a Revolution* (2006), Milo Rau *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009/2010), Radu Gabrea *Trei zile până la Crăciun* (2011) és Szőcs Petra *A kivégzés* (2014) című műveit olyanként tekintem, amelyek által az újrajátszás mint performatív aktus a történelmi esemény és a médiaközvetítés egymásra íródását is színre viszi, és a román forradalmat mint médiaeseményt láttatja.<sup>24</sup> Ugyanakkor a megtestesített múltbeli jelenetek élővé tétele az eljátszás révén azt is tudatosítja, hogy a halottak, köztük a kivégzett Ceausescu házaspár eljátszhatók, hitelesen alakíthatók, ám nem keltethők életre, és a halottak hozzátartozóinak nézőpontjából nem lehet a román forradalmat közvetített képek médiaeseményeként absztrahálni. Konszenzus lehet ugyanakkor abban, hogy a román forradalom esetében a tévéközvetítés központi szerepet játszott, a tv az esemény által nyerte el történelmi mediális önmeghatározását.

Személyes kiindulópontomként Farocki–Ujica rendezőpáros művében látható családi terekben készült felvételek állnak: gyerekek és egy idős néni a tévéközvetítést nézik, miközben feltehetőleg egy családtag filmezi őket (az egyik gyerek belenéz a kamerába). (1–2. kép) Privát térben, a tévéközvetítés látványa és a felvevő kamera kereszteződésében képződő arcok, testek nézését közvetítik a képek, és közvetve egy kézi kamera jelenlétét. A nézést archiválni igyekvő kamera

20 ibid. p. 331.

21 ibid. p. 335.

22 Lásd Boal, Augusto: *Games for Actors and Non-Actors. Theatre of the Oppressed*. London: Routledge, 2006.

23 A román filmes hagyományban mind az újrajátszás – Lucian Pintilie *Helyszíni szemle (Reconstituirea)*, 1968) –, mind a technikai közvetítés – Mircea Daneliuc: *Mikrofonpróba (Probă de microfon)*, 1980) – reflexiójára találunk példákat. Keletkezésük idejének ideológiai kontextusában szükségszerűen a kritikai hangot is előállító, ám a nem egyértelmű beazonosíthatóság képlékeny közegét teremtő vígjáték, illetve (tragi)komédia műfajában juttathatták kifejezésre a propaganda szolgálatába állított újrajátszás és közvetítés nemidentikus, mássá tevő gyakorlatát.

24 Ennek legkorábbi megfogalmazója Wilém Flusser, aki 1990-ben Budapesten tartott az eseményhez időben közeli előadást. Flusser, Wilém: *Előadás. A médiumok velünk voltak (A televízió szerepe a román forradalomban) c. symposionon (Műcsamok, 1990. április 6–7.)*. Lejegyzett változat: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.), az előadás itt hallgatható meg: <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.).



1-2. kép. Nyugtalanító tekintetek.  
Videogramme einer Revolution (1992)



3. kép. A képernyő valósága.  
Videogramme einer Revolution (1992)

„intenciója” jelzi, hogy ennek a közös tévénézésnek eseményjellege van. A (puszta) nézés, hang nélkül (nem kérdezi meg senki, hogy mit gondolnak, éreznek) a képet – a nyugtalanító jelentés keresés feszültségével együtt – önreflexív módon állítja a későbbi néző figyelmének középpontjába. Az újrakisztások némelyike – Irina Botea és Szócs Petráé – ezeknek a hang nélküli, archivált tekinteteknek a kibontásaként, interpretációjaként is értelmezhető.

„Az elnémulás a totalitárius állam egyik ismérve.”<sup>25</sup> Egy elnémitő totalitárius rendszer kézbentartói (a Ceaușescu házaspár) bukásának és későbbi tetemeinek mediatizált látványa a fenti képek tanúsága szerint szintén némaságot eredményez. A következő archív kép a megérinthatetlen mediális látvány és a nézés mint testi tapasztalat színreviteleként nézhető. (3. kép) A kivégzett diktátorpár (tévé)képének nehezen felismerhető látványa a felnőtt testét/kezét a rámutatás gesztusára készíti, akár egy gyerek – aki még nem vesz tudomást a látvány és saját teste közé beékelődő médiumról – szeretné még jobban megérteni/elérni azt, amit a képernyőn lát.<sup>26</sup> A képernyő föltjaiban a mutató kéz tulajdonosa – a rámutatás

deiktikussága révén – valamilyenfajta identifikációt, tudást igyekszik megszerezni.

Ezeket az archív képeket úgy tekintem, mint amelyek a korszak strukturális feltételeit, mediális kondícióit jelzik, és rögzítik a korabeli befogadás fiziológiai és mentális tapasztalatát, az addig elképzelhetetlen tévéképek látványát és hatását (a néma nézést és a testi reakciókat). Az itt elemzett alkotások a múltbeli eseményekre különböző jelenbeli nézőpontokból rákérdező újrakisztások (performansz, játékfilm, színházi előadás, rövidfilm), melyek a korabeli események résztvevőinek emberi jelenlétét és a korszak technikai, mediális összetevőinek fragmentumait állítják színre utólag, miközben a rögzített képek archív jellegének nyomait is magukon viselik. Az alkotásokban közös az újrakisztás megkettőző, reflexív utólagossága, ugyanakkor eltérő műfajiságuk a korabeli események széttartó megérinthatóságát hozza felszínre. A fenti képeket összekapcsolva a következő kérdés keletkezik: a huszonöt éven át egészségesre retusált államvezető osztálytermekben és publikus terekben folyamatosan látható portréja hogyan „cserélhető le” (ha lecserélhető) a gyerek- és felnőttbefogadásokban a

25 Koselleck, Reinhart: *Az elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája.* (trans. Hidas Zoltán – Szabó Márton) Budapest: Atlantisz, 2003. p. 353.

26 A későbbi ideiglenes kormány tagja, Gelu Voican Voiculescu – aki a történész Dorian Marcu szerint a kivégzés gondolatát elsőként vetette fel – elismerte, hogy a lövések a parancs előtt dördültek el. Azelőtt, hogy az elítéltek a falhoz érhetek volna. Így történhetett, hogy a kamera „lemeradt”, és csupán a lövések utolsó pillanatait rögzítette. Viorel Domenicónak a kivégzőosztag katonáival készített interjúira (*După executie a nins / A kivégzés után havazott*, 1992) hivatkozva írja Ruxandra Cesereanu, hogy a katonák a parancskiadás előtt lőttek több tíz golyót a házaspárba, és nemcsak azok, akik a kivégzőosztag tagjai voltak, hanem elszabadult a káosz. Mindenki, aki ott volt és fegyvere volt, lőtt. Mindezekhez és további „legendásító” visszaemlékezések és az ebből adódó demonizálás, monstrumként való hiperbolizálás összegzéséhez, illetve az ünnepi időből (is) fakadóan a kivégzés „isteni büntetesként” való interpretálásához (aminek révén a vallás alapvetően ivódott bele az új rendbe) és mindezek keveredésének argumentációjához lásd: Cesereanu, Ruxandra: *Procesul și executia lui Ceaușescu*. In: Cesereanu: *Decembrie '89. Deconstructia unei revoluții*. pp. 191–196.



kivégzőfalnál látható tetem képére? A képernyő közvetítettségének látványa a megérintés lehetetlenségével ezt a mediális/mentális vágást/szakadékat is jelzi számomra.

Az első „televíziós forradalom”<sup>27</sup> kapcsán (amikor a történelemben először élő közvetítésben, azaz a tévében is zajlott a forradalom, és ezáltal az utca a stúdió kiterjesztésévé vált) a legkorábban megfogalmazott és legtöbbet idézett két kijelentés a következő: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van”. Vilém Flusser összegezte így a romániai eseményeket, amelyekre ő a fordulat (turning point) kifejezést használta, és színházi karakterét emelte ki a lessingi értelemben: „A színház célja, hogy növelje az együttérzést és a félelmet.”<sup>28</sup> Ha elfogadjuk ezen állítást, akkor az újrjátszó változatok – teatralizálva, dramatizálva, idegen nyelvbe átfordítva, különböző terekbe áthelyezve – a múltbeli esemény ismételterő teatralitását osztják meg.<sup>29</sup> Ezzel ugyanakkor nem eltávolítanak, hanem kérdések sorát váltják ki. A posztmédia korában az általános prosumer (produktívan felhasználó/fogyasztó) remix gyakorlataiban milyen média- és performativitás-viszonyokat visznek színre az újrjátszások, és ezek hogyan különböznek a korabeli ese-

mény médiahasználataitól? Ebben az esetben hol történik az esemény? Akik részt vettek benne, annak az eseménynek a résztvevői voltak-e, amelyet később eseményként tapasztalunk? Ha pusztán médiaeseményként értjük, akkor hogyan számolunk el a halottakkal? Ha „az igazi élmény a képben van” (Flusser), mai nézőként az archív és az újrjátszó (mozgó)képek köztesében milyen szerepet kapunk, találunk magunknak?

## Nyelvhasználat, technikai feltételek és intonáció

A romániai történetek – tudomásom szerint – legkorábbi művészeti praxisba fordítása Caryl Churchill projektje, illetve *Mad Forest* című darabja.<sup>30</sup> A történetek nyelvként, drámaként és színházi előadásként való megragadása azért is kiemelendő, mert nemzetközi viszonylatban elsőként árnyalja a képekben, képekkel véghezvitt forradalom szemléletét. A belső (román) és külső (angol) nézőpontok köztesében létrejövő alkotás a történetekhez közeli szövegek párhuzamosságát, sokféleségét, privát és nyilvános kereszteződéseit viszi

27 Jean Baudrillard az esemény stratégiai pontjaként értékeli a tévét, az utcát pedig a stúdió kiterjesztéseként, vagyis az esemény nemhelyének vagy virtuális helyének a kiterjesztéseként. Ekképp maga az utca is virtuális térré változik. Ez paradox szituációt eredményez, hiszen amikor minden információ a tévéből származik, akkor a tévé nézőknek egy időben kellene a képernyő előtt és a történet helyszínén lenniük. Ugyanakkor, ahogyan írja, a tévé mint médium a közönyre, távolságra, radikális szkepticizmusra, feltétlen apátiára tanít. Lásd: Baudrillard, Jean: *The Timisoara Syndrome: The Télécratie and the Revolution*. In: Columbia Documents of Architecture and Theory: D 2. 1993. pp. 61–71. Giorgio Agamben pedig az igaz-hamis elkülönítésének lehetetlenségéről ír az önmagát legitimizáló előadásként értett tévé kapcsán, és a temesvári eseményeket a tévézés radikális fordulataként értékeli, hasonlóan az írás Auschwitz utáni radikális ártérítkezéséhez. Lásd: Agamben, Giorgio: *Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle*. In: *Means without End. Notes on Politics (Theory Out of Bounds)*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000. p. 83.

28 Flusser: *Előadás. A médiumok velünk voltak.*

29 Irina Botea értelmezésében az újrjátszás mint konstrukció a megosztásról szól, és számos kérdést vet fel a jelen számára, éppen ezért nagyon is valósnak tekinthető. Picard, Caroline: *Reenacting a Many Possible Past: An Interview with Irina Botea*. <http://blog.art21.org/2011/01/07/reenacting-a-many-possible-past-an-interview-with-irina-botea/#.VvWj40AYFIW> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)

30 Caryl Churchill a londoni *Central School of Speech and Drama* végzős hallgatóival 1990-ben Bukarestbe utazott, és a Ion Luca Caragiale Nemzeti Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóival közösen létrehozták az év szeptemberében a Bukaresti Nemzeti Színházban, majd októberében Londonban (Royal Court Theatre) bemutatott darabot. A mű mindmáig a világ számos pontján a fiatal színészek kedvenc darabjaként elevenedik meg, a történelmi esemény révén a kulturális különbségek kifejezésére teremt lehetőséget. Értelmezésem a dráma szövege és az interneten fellelhető előadásszövegek alapján készült.

színre, és ezzel a nyelv médiumán belül a későbbi Farocki–Ujica-mű kameramozgásának többszólamúságát valósítja meg. A darab a kulturális köztességet a kétnyelvűséggel (minden jelenet egy román hétköznapi mondattal kezdődik, amelyet utána angolul is elmondanak, mintha egy angol turista román mondatokat gyakorolna), a fordítás jelenlétével (konkrét szereplő alakjában is), a zenei, hangzó elemekkel (az 1990 utáni román nemzeti himnusz, illetve a skandált mondatok a forradalom idején), a nyugati sztereotípiák ironikus beépítésével (Vámpír szereplő) tudatosítja, és a rendkívüli történetek (kulturális) közvetíthetőségével, vagyis megértésének feltételeivel foglalkozik.<sup>31</sup> A kultúráközöttiséggel közvetve azt is megmutatja, hogy a történetek megértése rátault az utólagosság eltávolító idegenségére, az érintettek és a megérintettek kettős autentikusságára. A „*többszólamúság objektivitását*” viszi színre, ahogyan egy román kritikus állítja, amelyre akkor a történetek közelében a román érintettek kevésbé voltak képesek.<sup>32</sup> Főként két család intim és személyes mindennapi gyakorlatain keresztül tartja elmesélhetőnek a történeteket, illetve jelöli a történetek réseit is. Privát szövegek egymás mellé rendelése révén és a közöttük lévő kiemelt csendekben<sup>33</sup> a nemilleszkedésre mutat rá. A hallgatás és az eltávolító kétnyelvűség révén olyan elidegenítő technika működik, amely által az „*igazság térbeli elhelyezése történik a beszéd megtörésével és a hallgatás aktivizálásával*”.<sup>34</sup> A háromfelvonásos drámában, a két

esküvő között lezajlott forradalom a középső, *December* címet viselő felvonásban, a szűkebb családi körökből kilépve, széles körű társadalmi visszamemlékező/bemutatózó mondatok felsorolásában kerül színre. A karakterek oly módon sorolják egymással nem érintkező mondataikat, mint amikor idegen nyelven röviden be kell mutatkozni. A történet ezeken az elszigetelt párhuzamos hangokon, szövegeken keresztül hangzik át/szét. Az első felvonás az Elena Ceaușescu személyét magasztaló költemény közös családi szavalásával kezdődik, az utolsó felvonásban pedig egy tömbházi lakásban együtt játszó el, mint a gyerekek, a diktátor házaspár ítélethirdetését és kivégzését. Mintha privát mindennapjaikban sem tudnának szabadulni a múltbeli vezetők fantomszerű jelenlététől, a kivégzés traumájától. A megválaszolatlanul lebegő kérdésekkel együtt – volt-e forradalom vagy sem (előrevetítve Porumboiu filmjét), illetve hogyan gesztikulál, milyen nyelvet használ Iliescu (ami a Gulea-filmben látható) – a kollektív és személyes fordulat hiányát nyelvkeresésként, nyelvi hiányként viszi színre a darab. A magyar szereplő (Ianos) és a hozzá való viszonyulások révén a nemzetiségi problémákat is explicitté tevő mű egy haláltáncként is érzékelhető, kifejezőtöredékből koreografált táncsal ér véget. A hús-vér emberek között az Angyal–Vámpír páros nem emberi szövegeivel zárul az előadás, ami a megjelenített történeteket így a reális és irreális köztesébe helyezi.<sup>35</sup>

31 Ilyen a korabeli kondíciókra, kondicionáltságra utaló mondatok állnak a jelenetek élén: „Lucia are patru ouă. Lucia has four eggs.” „Cine are un chibrit? Who has a match?” „Ea are o scrisoare din Statele Unite. She has a letter from the United States.” „Elevii ascultă lecția. The pupils listen to the lesson.” „Cumpărăm carne. We are buying meat.” Churchill, Caryl: *Mad Forest*. In: *Plays: Three*. London: Nick Hern Books, 1998. pp. 89., 90., 91., 92. A Kutyával kezdetben csak beszédbe elegyedő (a szerzői utasítás szerint nem vámpírnak öltözött) Vámpír pedig a forradalom miatt érkezett a helyszínre, merthogy régóta kiszimatolta azt. Vö. „I came here for the revolution, I could smell it a long way off.” Churchill: *Mad Forest*. p. 109.

32 Pascariu, Roxana: *Responsabilizarea prezentului Pădurea nebună. O piesă din România*. <http://www.revista22.ro/-responsabilizarea-prezentului-padurea-nebuna--o-piesa-din-romania-3359.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

33 Szerzői utasítás, hogy a rendezés ne rettenjen vissza a hosszú csendektől. Churchill: *Mad Forest*. p. 86.

34 Pascariu: *Responsabilizarea prezentului Pădurea nebună*.

35 „ANGEL. Zburînd în albastru. (Flying about in the blue.) [A kéken repülve.]

VAMPIRE. 11. Nu-ți fie frică. (Don't be frightened.) [Ne félj.] 14. Nu sînt o ființă umană. (I'm not a human being.) [Nem emberi lény vagyok.] Incepi să vrei sînge. Membrele te dor, capul îți arde. Trebuie să te miști din ce în ce mai repede. (You begin to want blood. Your limbs ache, your head burns, you have to keep moving faster and faster.) [Kezdesz vérre vágyani. Fájnak a végtagjaid. Mozognod kell egyre gyorsabban.]” Churchill: *Mad Forest*. p. 144.

Harun Farocki és Andrei Ujica *Videogramme einer Revolutionen* (1992) című korabeli privát és intézményes (video)felvételeket összegyűjtő és újrendező mozgóképes archívuma a történelemben a kamerák (nem) emberi jelenlétét juttatja színre. A rendezőpáros szerkesztői munkája (vágások, ismétlések, szereplők feliratozása, tagolás címekkel, narráció, nézőpontok egymás mellé helyezése) megtapasztalhatóvá teszi, hogy a két, eltérő kamera(hatalmi)pozíció nem válthatja fel egymást átmenet nélkül. A hatalmi pozícióval összekapcsolódó statikus, beállított kamera, illetve az állványról a vállra kerülő, mozgó, megtestesülő (embodied), a hierarchiát megbontó kamera imbolgó „szabadságával” színre viszik a kamerapozíciók használatának és ideológiájának egymásra íródását.<sup>36</sup> A kamerák fokozatosan látható/testi szereplőkké válnak. Reflektált ágensekké, eltérő jelenlétükhöz különböző narratív stratégiák társulnak, és rövid ideig (négy-öt napig) a tévékép és a felvevőkészülék a képek örvénylésének előállítójává, terévé és tárolójává változik.

Döntő fontosságú ilyen szempontból a filmben az utolsó nyilvános beszéd felvételeinek két részre tagolt együttese. Az 21.12.1989 Bukarest, *Zum letzten Mal live* [1989. december 21., Bukarest, Utoljára élőben] és az *Eine Kamera erkundet die Lage* [Egy kamera feltárja a helyzetet] a technika centralizált és polarizálódó amatőr változatainak egyidejűségét jelzik. A beszéd során az intonációs pilléreiből és gesztuskészletéből kibillent Ceaușescu kezével püföli a test és a hatalom meghosszabbításaként immár (nem) közvetítő mikrofont, és telefonként hallózik bele, mintegy a tömeg feletti uralmát igyekeztén visszanyerni. Mellette Elena Ceaușescu a *Csendet! Csendet!* (Liniste! Liniste!) szavakat „skandálja” erőteljesen és határozottan a tömeg felé, ugyanakkor férjének éppen az ellenkezőjét mondja halkabban, ám bátorító, intim hangsúllyal: *Beszélg, beszélj!* (Vorbește, vorbește!) Mindketten érzékelik a helyzetet, azonban más a reakciójuk. A hatalom képviselőinek technika- és nyelvhasználata közvetve azt is jelzi, hogy milyen „hallgatóságot” tételeztek a másik oldalon. Jelzi továbbá, hogy az emberi, helyesebben a

tömeg reakciólehetőségeit mely (technikai/tanult) cselekvésekre redukálták: a hallgatásra, az éljénzésre és a felzúduló tapsra. Az egyértelmű tájékozódást ezekben a praxisokban a diktátor beszédének intonációi és szünetei irányították, ily módon vitték közösen színre, a szónok és a tömeg, a nyelv mint médium hangsúlyokra és szünetekre redukálását. A beszéd megakadásának pillanataiban Elena utasításai őrzik a fenti „kommunikációs” stratégiát. Ceaușescu mind arckifejezésével, mind hallózásával kiesik korábbi pozíciójából, és szölongatni kezdi a tömeget, mint egy telefonbeszélgetés reménytelen megszakadásakor, és talán először *szólítja meg* öntudatlanul a tömeget a látvány- és hangzavar hatására. A diktátor pár számára igen gyakran, főként stadionokban megrendezett vizuális koreográfiák mindaddig felépített és fenntartott panoptikus struktúrája (a színek, formák, írásjelek felülről váltak olvashatóvá) kibillent, és megtörését közvetve a tévéközvetítés megszakadása is jelezte (a technikai problémát közvetítő tévékép átalakított változatát lásd a jelen lapszám borítóján).

Az élő közvetítés megszakadása alatt az egyik kamera a parancs szerint az eget veszi (ám a hangokat rögzíti), egy másik kamera, addigi pozíciójából kimozdulva és a diktátor tekintetét követve, mintegy a tekintetév válva, a szónok arcán megjelenő elbizonytalanodást, rémületet okozó tömegmorajt és tömegmozgást kezdi filmezni. A hatalmi médium láthatatlansága az élő adás megszakadása révén válik láthatóvá, és ebben a mediális zöreijben (glitch) tapasztalható meg a mindaddig manipulatív módon a hatalom szolgálatában álló médium beállítottsága. Az archív felvételek eltérő nézőpontjait egymásba illesztő *Videogramme* képe(i) egyrészt az élő közvetítés technikai megszakadásának folyamatát mutatják a beszédet rögzítő statikus kamerán keresztül, amely az utasításnak megfelelően probléma esetén az eget filmezve közvetíti mind a balkonon **zajló** izgatott hangokat, mind a tömeg felől érkező morajlást; másrészt a tévéképernyő vörös képét is beékelik, melyen ugyan ott szerepel az élő adás felirat, de nincsen közvetítés.

36 A kétféle kamerahasználat értelmezéséhez lásd: Pârvolescu, Constantin: Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujica's *Videograms of a Revolution* and Ovidiu Bose Pastina's *Timisoara–December 1989* and the uses of the independent camera. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 17 (2013) no. 3. pp. 354–382.

Ezen a ponton még szétválasztható a rögzítő kamera és a tévéképernyő (a televíziós adás) képe. A kép és a hang szétválása a felvevőkészülék esetében (eget fürkésző kamera / a tömeg hallható morajlása), illetve a felvételt készítő kamera és a tévéképernyőn látható „adás” rövid elszakadása egymástól a manipulált élő közvetítés technikai elemekre bomlását viszi színre. A kamera az eget filmezi, a tévé nézők pedig az utolsó beszédbe beékelődött vörös képernyőt és néhány pillanatig a hiányzó kép hangjait is hallhatták. Minden bizonnyal ez a törés az, ami a leghitelesebben materializálja a korabeli eseményeket. Az adást nem „elvették” az áramhoz hasonlóan, és nem is a korabeli lámpás (képcsöves) tévé romlott el, hanem addig ismeretlen módon megszakadt a közvetítés. A beszéd idejében a hivatalos kamerapozíciókkal párhuzamosan az utca történései ráadásul privát kamerapozíciókat is teremtettek: a magánlakásból – a tévéképernyő képernyőről óvatosan az ablakhoz közeledő és – az utcát mindvégig az ablak védelmező takarásából filmező kamera (személyes) nézőpontját.

A tévékép és az utca itt még elkülönül, a diktátor házaspár szintén kamerával dokumentált, 1989. december 22-én, 12 óra 8 perckor bekövetkező elmenekülése után válnak egymás kiterjesztésévé. A stúdió a történelem új helyszínévé válik – nem utólagos közvetítő térré, hanem az utca történéseinek performatív alakítójává, illetve a történések helyszínévé. Azonban az egyszerre történelemalakító és -dokumentáló funkció széttartó egyidejűsége a(z egyre több utcára is kijutott) kamera és a tévé esetében az új hatalom szerveződésével fokozatosan visszarendeződik a korábbi technikai kondícióba, ellenőrzötté válik. (Egy idő után kiküldik a kamerát a szobából, melynek tér- és hatalmi dinamikáját immár Ion Iliescu határozza meg, illetve a tévé igazgatójával történő megbeszélés alatt is a liftben várakozik egy másik kamera.) A Ceaușescu házaspár rögtönítélő tárgyalását is pusztán egy (beállított) kamera rögzíti, az ítélet végrehajtását is ez dokumentálhatná, ha nem késné le a parancs kiadása előtt eldördülő lövéseket (lásd a 26-os jegy-

zetet), így azonban már csak a tetemetek veheti filmre. A hivatalos indoklásban az állt, hogy a kamera éppen akkor merült le, ahogyan ezt Radu Gabrea újrajátzásából megtudhatjuk.<sup>37</sup> A beállított tévéhíradóban pedig először bejelentik a kivégzés megtörténtét és azt, hogy később lesznek láthatóak a képek; így a beékelte utólagosság is jelzi az (új) cenzúra jelenlétét. A bemondó artikulálva, semleges hangon igyekszik közölni a hírt, a rövid torokköszörülés azonban jelzi az esemény rendkívüliségét. A tévé nézők pedig utólag a képernyőn követhetik, a bemondó hangját figyelve, a vádpontok felsorolását, illetve a még élő házaspár képét egy két asztallal elzárt sarokban, majd a szétlőtt tetemüket, és mindezt különböző módokon fogadják be. A televízió épületében az egyik stúdióban vannak akik kamerákkal, hangrögzítőkkel sokszorosítják a közvetítő képernyő képeit, egy másik stúdióban megtapsolják ugyanazt a látványt, privát lakásokban pedig rámutatnak, evidenssé téve a látvány közvetítettségét, illetve némán nézik gyerekek és felnőttek egyaránt.

A nézőket filmező kamerák a tévé és a magánlakások felvételein a nézés eseményjellegét mutatják. A nézés és a nézve lenni kettőssége, egyidejűsége jelenik meg ezeken a felvételeken. A kamera a magánterekben a tévéképeket néző arcokat „nézi”. Mediális körforgás, sokszorosítás, remedializáció zajlik: tárolható, hordozható, szerkeszthető képpé változnak a nézők, miközben a diktátor házaspár kivégzésének megismételhetetlen (és nem rögzített) nyomait (a házaspár hulláit) nézik a tévében, amint megérintheetlenként látszanak.

Nehezen értelmezhető a fent, magántérben látható néni arca, ugyanakkor Roland Barthes fotográfiáról írott könyvének értelmében *punktumként* „szúr” a tekintete.<sup>38</sup> Szembesít a közvetítő médium kettős, egyszerre feltárási és elfedő voltával, a megtestesülő, mozgó kamerák teremtette kiszolgáltatottsággal.

Farocki–Ujica alkotását – a címet és vége főcímet leszámítva – egy nő és egy férfi emocionális közzelében felvett tanúvallomása keretezi. Az, ahogy ezeken a közelképeken a két megszólaló a technikai

37 A korabeli adásokban teljességében nem közvetített tárgyalást és kivégzést újrájátszó műből lehet „megtudni”, hogy a tárgyalás jeleneteinek leadásáért külön „alkudozni” kellett az új hatalom képviselőivel.

38 Vö. Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.



**4. kép. A képpé válás önkéntelen testi „reflexiója”.  
Videogramme einer Revolution (1992)**

eszköz felé fordul, a magánemberek korabeli kamerahasználatával kapcsolatos feltételezéseket is teremti. A nyitóképeken a kamera egy kórházi ágyon fekvő nő erős érzelmi intonációkkal bíró, mindenkihez szóló üzenetét közvetíti. A sebesült nő nyelv- és médiahasználat a kamerát egyetemes érvényű üzenetközvetítőként használja, és ebből következően önmagát a mindenkihez szóló üzenet alanyaként tételezi – hasonlóan a diktátorhoz. Talán még érzelmi intonációja is hasonlóvá válik Ceaușescu propaganda-intonációjához, amelynek jellegzetességei már a politikus első nyilvános beszédében hallhatóak voltak. (Ez az első beszéd Gheorghe Gheorghiu-Dej, korábbi kommunista államfő 1965-ös temetésén hangzott el.<sup>39</sup>) A záró képsorokon az előbbtől eltérő viszonyulás jut színre: egy munkás férfi mondja el panaszs- és vádbeszédét a diktátorról. A megkülönböztetés, a gyűlöletkeltés mechanizmusait sorolja, fokozatosan érzékenyül el, mígnem elsírja magát, és kezével eltakarja az arcát.<sup>40</sup> Társai, amikor elhallgat, megtapsolják (hasonlóan a tetemek látványának stúdióbeli tapsához), mintha nem lenne más testi/technikai viszonyulásmód egy síró emberhez,

mint a taps és az éljenzés, az évtizedek után, melyek e testi reakciókra kondicionáltak, redukáltak az embereket. A mai néző, miközben nem színpadias jelenetet lát a férfi érzékenyülésében és főként arcának önkéntelen védekezésésként is ható eltakárásában, ugyanakkor a többiek tapsreakciója által a korabeli kondicionáltságot – a színpadiassá változtató befogadás nyomait – is kénytelen tapasztalni. A mű epilógusában az arceltakárás a kamera jelenlétét tudatosítja, az emberi arc jelenvalóságának és a képpé válás (körforgásának) pillanatait. Akárcsak a korábban említett néni punctumként szűrő tekintetének több szögből is rögzített felvételei, ez a kép is olyan intimitással „szembesít”, a felvevő kamerának való **afféle kitettséget közvetít**, mely olyan korban volt lehetséges, melyben sem a korabeli felvételt készítő személy, sem pedig az arcukat adó szereplők feltételezhetően nem sejtették e képek későbbi cirkulációjának, remedializációjának elképzelhetetlen túlbujánzását.<sup>41</sup> Az archív felvételeken rögzített történések a (mai) nézőben valamiféle szégyenkezést is előidéznek. Az illetéktelen jelenlét tapasztalatát a korabeli technikai körülmények és az emberi kondicionáltság között feszülő paradoxon hozza létre: ahogy a megtestesülő, felszabaduló kézi kamera határtalanul, erőszakos módon közvetíteni akar. (4. kép)

A későbbi mozgóképes újrajátszások Farocki és Ujica művének vizuális alaptapasztalatát, a nézőpontok multiplikációját viszik tovább, az utólagosság és az eljátszás feszültségén keresztül változtatják jelenlévővé a múltbeli történések intimitását. Az ismétlés, a megszerkesztés – mint ami közvetve a hiányokat is láthatóvá teszi a romániai történelmi

39 A beszéd meghallgatható Andrei Ujica *Nicolae Ceaușescu önéletrajza* (*Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, 2010) című dokumentumfilmjében.

40 Farocki–Ujica művében ebben a hangsúlyos és személyes szólamban jelenik meg a nemzetiségi vonatkozás. A kamera előtt érzékenyülő férfi önmagát mint a magyarokra, németekre vonatkozó gyűlöletbeszéd, azaz mint a manipuláció alanyát/áldozatát határozza meg.

41 A birtokbavételként értett remedializáció kritikai reflexiójaként is értékelhető ez a képsor, ahogyan az érzelmi, személyes közlés testi reakciója (nem tudatosan) ellenáll a mediális átfordításnak. Vö: „[M]édiám az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket. A médium a mi kultúránkban soha nem működhet elszigetelve, mivel a többi médiummal a tiszteletadás és a rivalizálás révén folyamatos kapcsolatot tart fenn.” Bolter, Jay David–Grusin, Richard: *A remedializáció hálózatai*. <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 01. 15.)

események megértésében – az „új kezdet” átmenetiségét, köztességét, heterogén jellegét juttatja érvényre. E sajátosságának köszönhetően válik Farocki és Ujica műve sokféle irányt megnyitó alappá a későbbi mozgóképes alkotások számára.

## Akusztikus múlt, a stúdió mint kiterjedő tér

Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* (*A fost sau n-a fost?* [Volt-e vagy sem?]; angol, önegzotizálásként is értelmezhető, nyugati fogyasztásra szánt címe: *12:08 East of Bucharest*, 2006) című filmje a pozitivista történeti szemlélet paródiája mellett a forradalmat mint történet és a forradalom mediális előállításának összetevőit (kamerahasználat, tévé, telefon, stúdió) is reflektáltatja, a műfaji keret (talk show) paródiája révén groteszk, ellentmondásos, bevonó–eltávolító nézői pozíciót előállítva. Porumboiu filmje a forradalom mint mediális esemény,<sup>42</sup> illetve mint személyes történet/saját múlt feszültségét viszi színre.<sup>43</sup> Miközben a médiumokat (a visszaemlékező nyelvet is beleértve) mint az eseménytől (eltávolító?) protézist reflektálja, a filmben egy későbbi tv-show valódi élő adássá változik, a múlt (hangzó) megidézése pedig a folytonosságot közvetíti, és így a román filmcím továbbra is nyitott kérdés marad. A magyarul *Forradalmárok* címmel is játszott filmben, valahol egy román kisvárosban, tizenhat évvel 1989 után egy műsorvezető „szemtanúk” bevonásával készít beszélgetős műsort. A beszélgetés során az egykori forradalmat pozitivista történelemszemlélettel igyekszik térben és időben lokalizálni – és kudarcot vall. Maga a játékfilm pedig a

múltbeli esemény megidézhetőségének mediális kondícióit teszi láthatóvá, és azt, hogy a kommunizmusbeli szocializáció összetevői továbbra is jelen vannak, azaz a mentális fordulat eseménye a későbbi távlatából sem egyértelműen tekinthető megtörténtnek. Miközben a szereplők a műsorvezető tényfeltáró törekvésének kiszolgáltatva kudarcot vallanak, a film – és ezért is értelmezhető újrajátszásként – *előállítja* a forradalom akusztikus múltjának atmoszféráját. A petárdák hangja löfegyverként „ropog” – Piscoci bácsi, a show hétköznapi embere, a „nagy történelmi eseményt” a családi, intim tapasztalat felől megtestesítő figurája<sup>44</sup> egy adott pillanatban lakása ajtajában fel is tartja a kezét ijedtében. Az elromló tévé szintén a múltat megidéző hangon serceg az idős úr lakásában. Az adásba betelefonáló, korábban szekus, most vállalkozó férfi intonációja fegyelmező, és hatékony megfélemlítő dikciójával maga is hozzájárul ahhoz, hogy a talk-show kihallgatássá változzon. A hamleti kérdésre rímelő eredeti román filmcím a beszélgetés során variálódik, és az első hosszú kérdéstől (*Volt vagy nem volt forradalom nálunk a városban?*) különböző változatokon át Mănescu, a mások által nem „tanúsított” történelemtanár forradalmár<sup>45</sup> kihallgatásába fordul át: *Volt vagy nem volt (ön a téren)?* A román kérdés egyben a kértézet létét is megkérdőjelezi.

Ez a film a kézi kamera és a fix kamera feszültségét is színre viszi az operatőr és a műsorvezető/tulajdonos konfliktusában. A műsorvezető statikus kamerát parancsol, míg az operatőr kamerával a vállán szeretne igazodni az eseményekhez. Így aztán a parancsra lekövetelt kamerával hozza létre a stúdió konkrét tere, valamint a falon, háttérként a város főterét ábrázoló poszter tere közötti átjárásokat. A percre és térben pontosan behatárolhatóan elmesélhető forradalom

42 Diszkurzív közegének összefoglalásához lásd Petrovsky, Konrad–Tichindeanu, Ovidiu: *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*. Kolozsvár: Idea Design & Print, 2009.

43 Részletesebb elemzés a filmről: Magunk módján – A személyes történelem remedializációja, avagy a közvilágítás felkapcsol(ód)ásának kétféle technikája (Corneliu Porumboiu: *12:08 East of Bucharest* – 2006), *Prizma* (2012) no. 8. pp. 56–63.

44 Az *oral history* képviselőjeként értelmezhető Piscoci bácsi 1989. december 21-én két szép magnóliát lopott a feleségének, hogy azzal békítse ki. Nézte a tévében az élő közvetítést, örült a Ceaușescu által bejelentett pluszpénznek, és derekasan bevallja, hogy ő a házaspár elmenekülése után ment ki a térre.

45 Neve Manea Mănescu korábbi miniszterelnököt, Ceaușescu sógorát idézi fel, aki szintén a menekülő helikopterrel távozott Bukarestből.

képzetétől fűtött vita – voltak-e emberek 12 óra 8 perc előtt, azaz a Ceaușescu házaspár dokumentált elmenekülése előtt, a város főterén, vagy sem – az oknyomozók gesztikulációit, rámutatásait a kamera is igyekszik követni, és a főteret későbbi állapotában ábrázoló poszteren a nem látható nyomokat is megjeleníteni. Többszörösen rétegzett (virtuális) teret látunk tehát, s ezek az egymásra épülő rétegek fedik (f)el a múltat: a térbelivé tett plakát terét, a műsor közvetített terét, és a közvetítőkamera (testi) jelenlétét is mindvégig érzékeljük a látvány mozgását követő képhibákban. Míg a műsorvezető a beállított képek közvetítésében és a tényszerű múltfeltárásban érdekelt, addig vendégei, és őket követve a megtestesülő kamera, folyton kilép eme keretből, így maga a műsorvezető is elveszíti eredeti beállítottságát. A műsor személyeskedéssé változik: magázódnak, tegeződnek, előleleteket emlegetnek fel, kölcsönösen kiesnek a múltfelidéző szerepből. A betelefonálók hangja és karaktere pedig kitágítja a stúdió terét és résztvevőinek körét a város további lakóira. A fordulópontot, illetve annak mentális elmaradását így a (városlakók véleményét is közvetítő) hangokat tároló stúdiótérrel reflektálja a film. A talk-show mint a szabad véleménynyilvánítás tere egyrészt paródiába fordul át éppen a vélemények beáramlása miatt, másrészt a betelefonáló (szekus) hang a becsületsértés jogi terminológiájával fegyelmezi a szólás szabadságát. Porumboiu filmje a rekonstrukció lehetetlenségéről szól, és reflektáltatja ennek emberi és technikai tényezőit. Feltehetőleg ugyanis nincs mit rekonstruálni, hiszen ott van a jelenben az, ami nem történt meg a múltban: a fordulat hiánya. A teret és közvetve az ott (le nem) zajlott múltbeli történeteket az emberek kaotikus, széttartó jelenléte „takarja el” a kamera előtt. Ironikus módon a kiürült stúdió nyugalmaiban az operatőr a statikus kamerát a mozdulatlan poszter képére „fixálja”. Technika és produktum (kép) tökéletesen beállított viszonya a tér (át)láthatóságát viszi színre, a film mintegy visszaadja a statikus (embertelen, test nélküli) kamera „szabadságát” a plakát és a kamera zavartalan egymásra „tekintésében”. E szituáció közvetve a múlt megérthe-

tőségének emberi és technikai feltételeit reflektálja. Az emberi hiányát jelölő üres székek (Churchill drámájának befejezésére rímelően) a történelmi eseménynek – az emberi résztvevők helyére kerülő – képek körforgásaként való elképzelhetőségét teremti meg.

A kép médiumának közvetítő és egyben kívülálló volta mellé a filmben azonban egy technikai ismereteket és térszerű/vizuális elemeket ötvöző nyelvi hasonlat is került korábban Piscioci bácsi által, amely hasonlat – bár cáfolata által, de mégis – interszónális közvetítő funkcióval bír, és a fiatal operatőrt is viszonyulásra, valamint emlékezésre kényszeríti; közvetve pedig a nyelv metaforikus képalkotó potenciálját és hatását is bevonja a forradalom (személyes) elmesélhetőségének mediális lehetőségei közé. A műsor egy pontján Piscioci bácsi összegzően megállapítja: „*Uram, mi is úgy csináltunk forradalmat, ahogyan tudtunk, a magunk módján csináltunk forradalmat.*” Magánhasonlata szerint a forradalom olyan, mint a városi világítás, előbb a központban gyűl fel, aztán szétterjed a legutolsó szerencsétlen utcába is. Mutatja/tagolja kezével az asztalon az egymásutániságot, hogy először Temesvárra, utána Bukarestbe, és végül az ország „fenekébe”, az ő városukba is eljutott a forradalom.<sup>46</sup> A film befejezésében a (karácsonyi) *havazást* filmező operatőr, miközben várja, hogy felkapcsolódjon a kamera előtti utcai lámpa, elmeséli, hogy miért nincs igaza az öregnek, hiszen fotocellásan működnek a lámpák. A beállított fényértéknek megfelelően a fény fogyását önállóan érzékelő alkonylámpa önműködően kapcsolódik fel. A cáfolat egyszerre hordozza a hasonlat megragadó erejét, és ezáltal a képek körforgásaként értett fenti történelemképzet mellé az események megérthetőségének, közvetíthetőségének a beszéd útján történő emberi változatát, azaz a múltnak a nyelvi képeken keresztül történő átadhatóságát is jelzi a film, ugyanakkor a nyelvi képzeletnek a mindenkori technikai kondíciókhoz való kötődését is kifejezi. A generációs látásmódok érintkezése a hasonlat által rámutat, hogy a kommunizmusban központosított volt a világítás

46 Allúzióként értékelhető, hogy Temesvár volt az első az európai városok közül, ahol a villamos energiával működő közvilágítást bevezették. 1884. november 12-én 731 izzót hoztak működésbe 59 km távolságon. Vö. XVIII. *Iluminatul public* <http://history-of-lighting.org/xviii-iluminatul-public> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)





5. kép. Újrajátszó gyereketemek. A kivégzés (2014)

felkapcsolása (amit önkényesen „elvehettek”), és hogy Pişcoci bácsi világszemléletét továbbra is ez a logika vezérli, illetve hogy egy megváltozott technikai eszköz segítségével a forradalom működésének „elképzeltősége” is megváltozik. Az operatőr a hasonlat alapját (a forradalom és a közvilágítás kapcsolatát) megtartja, csak a közvilágítás másik típusát látja bele, ezáltal a hasonlított is másképp lesz elképzelhető. A forradalom nyelvi hasonlatként válik láthatóvá és átadhatóvá, aztán a hasonlat visszakérül az elektronika közegébe, hogy megvilágítóan visszahasson a forradalomra, melyet a hasonlat értelmében a *természetszerűvé* vált sötétség/diktatúra „válthatott ki”. A nyelvi és technikai körforgást jelző hasonlat továbbélésében emberi (személyes) átfordítások kapcsolódásaként, ezek által válik elképzelhetővé a múltbeli esemény. Az operatőr magánemlékezése (amely ugyanakkor a talk-show és a fenti hasonlat közegében is keletkezik) a rekonstrukció kudarcát esztétikai hatással cseréli le: „Csend és szép. Én már csak ennyire emlékszem a forradalomból. Csend volt és szép.” A lövések, sercegések, hanglejtések akusztikus atmoszférájába a (havazás) csend „szólamát” illeszti, immár nem

hallgatásként, nem a hiány jelzéseként, hanem „természeti” és esztétikai viszonyaként, a(z esztétikai) hatásban érzékelhető természetiként.

## Át-játszott terek, rekontextualizált történetek

A gyermeki nézés – mintegy a Farocki–Ujica-páros művében látható archív képeken szereplő tekintetek – narrativizálását viszi színre Szőcs Perta 2014-es rövid-filmje, *A kivégzés*. A román és magyar nyelvi közegben játszódó filmben három kisiskolás újrameséli, kiszínesíti, megtestesíti és saját családi terébe domesztikálja a Ceauşescu házaspár tárgyalását és kivégzését megörökítő (mozgó)képeket.<sup>47</sup> A film középpontjában a diktátor házaspár mosolygó képein alapuló szocializációs folyamat és a holttestek látványa közötti törés áll, mely törés (a holttestek látványának tapasztalata) feltételezhetően nem csak a romániai gyerekek esetében érvényes.<sup>48</sup> A kényszeresen többször eljátszott kivégzés és halál a tévéképek által közvetített

47 A család és az ország képzeleinek összemossága (az ország mint nagy család, vezetőik mint szülők) a gyerekek alapvető ideológiai kondicionálásának része volt a kommunizmusban. Irodalmi reflexiójához lásd Herta Müller: *A nagy ház* című elbeszélését. In: Müller, Herta: *Fácán az ember, semmi több*. Budapest: Cartaphilus, 2012. pp. 72–75. A film befejező képein az apa és Ceauşescu jellegzetes sapkájának hasonlósága ebben a kondicionált gyerektekintetben képződik meg.

48 Tóth Krisztina *Fanny és Alexander* című írása a gyerekkor véget érésének traumatikus pillanataként ragadja meg a holttestek képernyőn megjelenő látványát, és a képek előállította (kollektív) szégyenérzetet reflektálja. Tóth Krisztina: *Fanny és*



esemény traumatikusságát, a saját testbe és család-képzetbe implantáltságát viszi színre. Így a kislány szereplőről leválaszthatatlanul, kísértetiesen cseng, amikor Elenaként mondja: „*Nem akarok meghalni!*” (5. kép) Irina Botea *Auditions for a Revolution* (2006) című, Chicagóban készített műve a román forradalomról rögzült jelenetek teatralitását, (vizuális) maszkulinitását hangsúlyozza az újrajátszás révén. A művész a tévé valósága és a saját élet valóságának köztesében határozza meg a román forradalmat, ahol a résztvevők színészekhez hasonlítottak.<sup>49</sup> A román nyelvet, kultúrát nem ismerő amerikai fiatalok által idegen nyelven, fiziológiai kinnal előállított szövegfoszlányok a „forradalmi nyelv” intonációit, gesztusait „értelmezköztetővé” változtatják. Alakításaikkal, nyelvvelőállításukkal színházi eseménnyé fordítják át az egykori archív jeleneteket, felolvasott történelemmé a korabeli nyelvi emléktöredékeket. Színészi játékok által elidegenítve, ugyanakkor fiziológiailag sajátként hozzák létre a történelmi/színházi eseményt. Az újrajátszás jeleneteit a vezető román dokumentumfilmes stúdió, a Sahia Film olyan kamerájával rögzítették, amely a forradalom idején is használatban volt. A kamera súlya miatt az (újrajátszott) felvételek rögzítése a rendező részéről is testi erőfeszítést igényelt. A film ugyanakkor a digitális technika révén osztott képernyőn mutatja a Farocki–Ujica filmjéből származó archív felvételeket és azok újrajátszásait. Ezzel a vizuális egyidejűséggel permanens viszonyt és oscilációt teremt jelen és múlt (beállított) technikai kondíciói között, az egységesen virtuális térbe került tévéképek és újrajátszók között. „A világ néz/követ minket” hangzott el a korabeli résztvevők önmeghatározásában, és ezzel a technikát mint kiterjesztett közvetítőt és önmagukat mint látványt, alakítást definiálták.

Ebben a performanszban a külföldi tekintet kap hangot és testet, megtestesítve a korabeli elképzelt és feltételezett nézőket. Az idegen nyelvű széhangzásban

a gesztusok, hanglejtések „lefordíthatósága” láthatóbbá válik. A nézőből eljátszóvá váló amerikai fiatalok egyszerre értik és nem értik, amit mondanak, játszásként és megértik/átélik a román forradalom kitüntetett mediális/testi nyomait. A korábban idézett Inke Arns gondolatai nyomán itt és most történő történelemmé változtatják a múltbeli eseményeket. A saját jelenükbe/testükbe ültetik/írják bele az idegen esemény gesztustárát. Mindennek egyik performatív színre vitele a skandalás: a skandalás és a mozdulatok ritmusának lendülete és autonómiája hangzó testként változtatja éppen történő jelené a forradalom kiemelt jelenetét. Mircea Dinescu korabeli, tévében elhangzó mondatainak kínlódo felolvasása után az amerikai fiatalok végre *felszabadulnak* a kiejthetetlen román mondatok szövevénye alól, és önfeledten skandalálják a *Győztünk!* román megfelelőjét. Ezt a lendületet a rendező törli meg „Cut! Cut!” kiáltásokkal avatkozva be a test(i) (emlékezet re)aktivizációjába. A hang és a kép külön réteget alkot: a chicagói utcák képeit archív felvételekről bejátszott román mondatok kísérik, illetve az újrajátszók a forradalom szlogenjeit („Szabadság!/Libertate!” „Igazság/Adevărul!”) skandalálva töltik meg hangokkal a járásuk révén keletkező (nyugati) tereket. Hangzó/gesztikuláló testükkel mintegy kiterjesztik/átfordítják a múltbeli romániai történések archív felvételeit saját életterükbe. A szlogenek, gesztusok idézetszerűen vannak jelen a kelet-európai történelem közvetítőiként. Idegenségük következtében a térbe, testekbe való erőszakos/teatrális beékelődésüket is érzékeljük, mintegy a nyugati szereplők/terek átírásaként. A játék, a folyton kitörő nevetés ugyanakkor jelzi *sajáttá* alakítás szabadságát. Az újrajátszásban a gesztikuláló, hangzó, járó testek révén az áthelyezett romániai történések „gyakorlatba vont helyé” (de Certeau) változtatják az amerikai városteret, és ily módon egyszerre „olvassák” retorikailag a múltbeli történések archív felvételeit és az amerikai városteret.<sup>50</sup>

Alexander. *Vasárnapi Hírek*, 2013. december 1. [http://vasarnapihirek.hu/szerintem/toth\\_krisztina\\_fanny\\_es\\_alexander](http://vasarnapihirek.hu/szerintem/toth_krisztina_fanny_es_alexander) (utolsó letöltés dátuma: 2016. 02. 02.)

49 Picard: *Reenacting a Many Possible Past*.

50 Michel de Certeau nyomán ez az újrajátszás a kihágás térbeli gyakorlataként is értelmezhető az „[A]hol a térkép elvág, ott az elbeszélés áthalad” szellemében. Vö. Certeau, Michel de: *A cselekvés művészete*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010. p. 151.

6-7. kép. Hasonmások, gesztusok. *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009–2010)

A chicagói újrajátzók megszemélyesítve „olvas-hatóvá” teszik és mediálisan is reflektáltatják az archív képeket. Nyelvi kínlódsaik a román hanglejtések hatását, színpadiasságát is színre viszik. A nyelvtörés által keletkező (új/régi) nyelv/ideológia folytonosságát teszik nyilvánvalóvá (pl. az új párt nevének kitalálásában). Hogy milyen alapértéknek gondolták például a frissen hatalomra került szereplők a hierarchiát, az éppen a hierarchia román megfelelőjének amerikai ajkú kiejtése – hasonló szóalak, ám eltérő hangsúlyozás (ierarchie/hierarchy) –, annak a nehézsége révén válik hallhatóvá. Ugyanakkor Botea újrajátzásában a lányok jelenléte láthatóvá teszi az archív felvételek maszkulin dominanciáját, hogy a döntési szituációkban egyáltalán nincsenek nők. Másfelől az archív képek narratívája főként női arcokon mutatja az elérzékenyülést, női arcokhoz társítja az érzelmet. Az ünnepi tévéstudióban Florin Piersic színész korabeli karácsonyi (teátrális) beszéde körül többnyire könnyező női arcokat látunk. A Botea-újrajátzás viszonylatában az archív felvételeken is észrevehetővé válik az egyetlen könnyező férfarc. Így az újrajátzás Farocki–Ujica-alkotásának zárlatára (a sírásba torkolló férfi „látványára”) rímelve kiemeli, fölerősíti a korabeli vizualításban nem meghatározó síró férfi képét.

A megosztott képernyő használata permanens zavarban tartja a nézőt, folytonos átfókuszálásra kényszeríti, a képernyőt egészében sosem figyelheti, mert rögtön valamelyik felére ugrik a **tekintete**. A néni

nyugtalanító (a mediális cirkulációba bekerült) tekintete mellé a képernyő másik felére mediális kontextusok helyeződnek (egymásra irányuló tévéképe(rnyő)k, telefon, felolvasható mondatok, újrajátzók testi jelenléte, szimbólumok), ám némaságát nem oldják fel, még ha a hang ráíródásával feliratozottá változik is a kép.

## Kézi kamera mint fegyver

Milo Rau projektje a *Ceausescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2010) és Radu Gabrea *Három nap karácsonyig* (*Trei zile până la Crăciun*, 2011) című filmje a rendkívüli katonai bíróság – a korabeli médiában közzé nem tett – tárgyalását játszatja újra, amelynek során a Ceausescu házaspárt halálra ítélik, és az ítéletet rögtön végrehajtják. Milo Rau művének komplexitását a többszörös mediális átfordítás is jelzi. Az *International Institute of Political Murder* égisze alatt létrejött projekt keretében színházi előadások születtek, egy könyv is megjelent, és elkészült a film. A bukaresti színházi előadás létrejöttének körülményeit, továbbá a befogadói élményeket, hatásokat is az előadásra rétegző film történés és remedializáció viszonyát állítja a középpontba.<sup>51</sup> Már az előadás során a színházi térre rávetített visszaemlékező, értelmező digitális képsávok jelzik a politikai színházon belül az

51 A projekt első színházi előadása 2009 telén valósult meg a bukaresti Odeon Színházban, majd további németországi és svájci színházakban játszották. Milo Rau *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie* című könyve, akárcsak a film, 2010-ben jelent meg (Berlin: Verbrecher Verlag). A részletekhez lásd: <http://international-institute.de/ceausescu/> (utolsó letöltés időpontja: 2017. 01. 15.)



8-11. kép. A film vizuális rétegei és a hangzó képhiány. *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009–2010)

újrajátszás medialitást problematizáló szempontjait, a történet egyetlen térben való lokalizálhatatlanságát. A film ezt sokszorozza meg a nézőtér, az előadás előállításának dokumentációjával. Kiemelten hangsúlyos ilyen szempontból is hogy Victor Stănculescu, a darab egyik kulcsfigurája valóban megjelenik a nézőtéren. A férfi az előadás idején egyébként börtönbüntetését töltötte, így a filmfelvételen archivált jelenléte többszörösen is megnyitja a politikai színház terét.<sup>52</sup> Milo Rau filmje a dramatizálással, szemtanúk és újrajátszók nézőpontjainak színre vitelével, a párhuzamos emlékekkel, belső narrációkkal, jelenkori nézői véleményekkel összevágva a tárgyalást és a kivégzést olyan eseményként hozza létre, hogy a néző nem térhet ki a morális kérdés elől: a (törvényes) ítélet és a gyilkosság dilemmáját nem kerülheti ki. A filmen a különböző perspektívák térbeli különbségei-

nek színre viteléhez test és szerep differenciái is hozzájárulnak. A színészek több szerepet játszanak: Constantin Cojocaru alakítja Ceaușescu és Andrei Kemenicit, a tárgovístei kaszárnya parancsnokát. Victoria Cocias pedig Ana Blandiana ellenzéki költőnőt és Elena Ceaușescu, továbbá a visszaemlékező kivégző katonát és a per vádló ügyvédjét is ugyanaz a színész játssza. Az újrajátszásban egyetlen testben jelennek meg a történet múltjában különböző oldalon álló felek, és a színészi alakítás függvénye lesz, hogy a történelmi szereplők miként jutnak jelenléthez. Többszörös distancia keletkezik az újrajátszó térben. Egyrészt mindvégig jelenlévőként idéződik fel a múltbeli (archív felvételek bevétele révén is) valós testek hasonlósága és különbsége a Ceaușescu házaspár alakítás(á)ban. (6–7. kép) Másrészt különbség teremődik a test és duplikált szerep(e)

52 A mindmáig enigmatikus szereplő, miután 2007-ben egy második perben (az elsőre 1997-ben került sor) tizenöt év börtönbüntetésre ítélték ismételtlen a forradalom elfojtásában való részvételéért (1989. dec. 17., Temesvár) 2008-ban valóban börtönbe került. Öt év után jó magaviselete, illetve rossz egészségi állapota okán szabadult, és 2016 nyarán 88 évesen halt meg. A korabeli közvetített képek forgatagában kevésbé látható, ám a történetek alakításában kulcsszerepet játszó Stănculescu a *Sakk-matt* című filmben tervként említett *Mona Lisa mosolya* munkacímű könyvét tudomásom szerint sajnos nem tette „olvashatóvá”.

között. Egy testben összeérnek a múltbeli karakterek, és színészi játékként tartanak szét. A korabeli vizuális körforgásban kevésbé látható szereplők (Ana Blandiana, Andrei Kemenici) a házaspár viszonylatában testesítődnek meg így, ugyanakkor az ő vizuális nyomaikat szétbontva.<sup>53</sup> Elena Ceaușescu rögzített arca az újrajátszó eleven túlzásai mellett ijedtebbnek látszik (és tekintete hasonlítani kezd a tévéközvetítést néző női arc tekintetéhez). Stănculescu tekintetét keresi, aki azonban papírrepülőt hajtogat a tárgyaláson.<sup>54</sup>

A sértő személyeskedéseket (tegezik őket, Elenát a kifejezetten titkolt életkoráról kérdezi a bíró, ironikusan utalnak szellemi képességeire stb.) a gúnyos hangsúlyok révén is felszínre hozó tárgyalás újrajátszása még inkább az elítéltek összetartozását viszi színre. Hasonló gesztuskészletüket (pl. szájhoz emelt kéz) látjuk az archív képeken, és a duplikátum Elena síkításai **maradnak hallhatók** és érnek össze a fegyverropogással az immár a kép hiányát közvetítő, fekete képernyőn. Milo Rau alkotását elsötétülő kép és a téli természet szélzúgása keretezi. A téli táj antropomorfizálhatatlan atmoszférájába helyezi (ki) a múltbeli eseményt (Purumboiu végső havazásához hasonlóan), miközben számos módon kísérletet tesz az esemény

megjelenítésére a technikai összetevők rétegzettségével, amelyek ugyanakkor az elsötétülő, fekete kép olvashatatlanságával is szembesítenek. A hang és a nem látható kép, a fegyverropogás „közvetíti” a (rögzíthetetlen) képek hiányát Rau filmjében. Az utólagosság felől a történesek felfoghatatlansága a medialitás határtapasztalatává változik, a hiányzó képek előállíthatóságának, megtapasztalhatatlanságának problémájává. **(8–11. kép)**

Radu Gabrea *Három nap karácsonyig* címe, hasonlóan Milo Rau filmjének címéhez, az időt helyezi a középpontba, azonban a perszifikált *utolsó napok* helyett az ünnep idejére utal.<sup>55</sup> A születés ünnepét a kivégzés képeivel terheli/pecsételi meg. A szintén archív anyagokat, interjúrészleteket és újrajátszó jeleneteket ötvöző alkotás a különböző nézőpontok megsokszorozásában a diktátor házaspár nézőpontját bontja ki. A Purumboiu filmjében ironikusan fordulópontként értett időpontot, illetve a felszálló helikoptert lentről filmező archív felvételt Gabrea filmjében a helikopter fenti/felső kameraállása követi. A házaspár nézőpontjára a rádióközvetítés révén mindezen túl az utca lenti történései is rárétegződnek. A road movie-ként is felfogható menekülés mozgására „másik” térként mindvégig ráhangzik a rádió- és később a

53 Victoria Cocias Elena tekintetét a sarokba szorított állat félelméhez hasonlítja, és értelmezésében ez a félelem ott fordul át valami másba, amikor kijelenti, hogy együtt végezzék ki őket. A két ember közötti erős kötődés, mely az utolsó pillanataikban tapasztalható, nagy szerelmi történetként is látni engedti az életüket. Vö. Cocias, Victoria: „Ein in die Enge Getriebenes Tier”. In: Rau, Milo: *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2010. p. 60.

54 A kivégzéssel végződő tárgyalás ezen látszólag mellékes magáncselekvése szintén nem maradt reflektálatlanul a mediális átfordításokban. Purumboiu filmjében az unatkozó Pișcoci bácsi alakjával is felidéződik, aki szintén papírhajtogatással termeli jelen(nem)létének nyomát. Mircea Daneliuc *Hitvesi ágy* (*Patul conjugal*, 1993) című komédiájában pedig a papírrepülők röptetése a felettes vezető után áhítozók nosztalgikus performanszoként jelenik meg egy pszichikai beteget „kezelő” kórház belső udvarán. A változásokhoz közeli abszurd filmbeli jelent szintén teletűzdelik a forradalmi történesek archív felvételei. Az üres moziban testi kapcsolatot létesíteni igyekvő páros előtti vásznon jelennek meg a menekülési és a tárgyalási felvételek, a látványától fellelkesült, a vászon két oldalára kerülő szereplők repülést is imitálva az archív képeken „áthatalva” vallanak kudarcot.

55 A korábban idézett tv-show-ban Gelu Voican Voiculescu állítása szerint a kivégzés előzetes eldöntését a lehallgatástól való félelmükben (groteszk módon) Vasile Milea védelmi miniszter fürdőszobájában hozták meg, és neki mindaddig, míg nem kellett testi valójukban is szembesülnie a házaspárral, addig a helyzet megkövetelte elvont gondolkodás keretein belül ragaszkodott a kivégzéshez. Ebben az imperszonálisnak nevezett gondolkodásban önmagát sem individuusként jelöli, hanem a történesek kényszere alatt álló „gondolkodóként”, és ilyen értelemben a személyes felelősség alapját is közvetve felfüggeszti. Visszaemlékezése ugyanakkor arra is példa, ahogyan a testek jelenléte a (pusztán nyelvi?) döntés határozottságát is megérintette.



12–13. kép. Fegyverek és kézi kamera. Három nap karácsonyig (2010)

tévéközvetítés. Így az utazás kronotoposza heterotópikus tér-idővé változik. A házaspár követése egyrészt dokumentumértékű lehet: az újrajátszó film szerint teljesen kiszakadtak a technikai hálózattól, így semmilyen utasítást nem adhattak már a helikopterrel történő menekülés után, így az általuk irányított „terroristák” hipotézise is a hiedelmek közé kerülhet. Másrészt a bibliai szálláskeresés kiszolgáltatottságát idézve haladunk velük, mígnem fokozatosan a karneváli idő forgatagába jutunk. Különböző kulturális időtapasztalatok idéződnek fel és rétegződnek egymásra a nézői pozíciókat is alakítva. A különböző terekben zajló eseményeket, természetének megfelelően, a karneváli szellem fogja össze: az utca rigmusai, Mihail Bahtyin nyomán, a hierarchia felfüggesztőiként, trónfosztóként hangzanak; a házaspár személyes idejében pedig a ruhacsere, az étkezés, a beteg (groteszk) test utal a karneválra mint a test köré szerveződő, testben megnyilvánuló időre.<sup>56</sup> (Ebből a filmből lehet például megtudni, hogy a mindaddig „retusált kép” hús-vér jelöltje, Ceaușescu cukorbeteg volt.) A karneváli atmoszférához köti a történeteket továbbá, hogy a karneváli idő kiszakított idő, vagyis véget ér, felszabadító eufóriájával együtt. A trónfosztás kétirányú következménnyel jár a filmben: a hierarchia lebontása révén számon kérő és intim dialógusok jöhetnek létre az őrzők és fogvatartottak között – a karneváli szókimondás értelmében –, ugyanakkor, és

éppen az előbbiek miatt is, a „trónfosztottak” egyre inkább mint esendő, öreg házaspár nyernek intimítást. Azonban a kameramozgás ezt az esendőséget rögtön távolságtartással jelzi: egyszerre látjuk arcukat fürkésző közelségből, ugyanakkor intim testi közelségüket panoptikus felülnézeti távolságából.

Gabrea filmjében a kézi kamera jelenléte a kivégző fegyver látványával és használatával kerül párhuzamba. A filmkészítés–kivégzés társítás létrejöttének feltételét a korai Farocki–Ujica-alkotásban megtestesülő kamerák felszabadult mozgásba lendülése teremthette meg. Míg a korabeli tárgyalást egyetlen kamera rögzítette, a kivégzést pedig csak részben rögzítette kamera, addig a Gabrea-féle újrajátszásban számos jelenetben befurakodik az operatőr a képbe, így az éppen filmet rögzítő kamerát is önreflexív pozícióba helyezve. Az újrajátszásban a megérinthatetlen hullák képének előállítójaként a kamera a fegyver mellé kerül.<sup>57</sup> (12–13. kép)

## Epilógus: skandalás, rigmusok, hasonlat

A román forradalom egyedi történelmi és mediális pozícióját tovább árnyalja, hogy a költő mint történelmi közszereplő talán ekkor töltött be utoljára

<sup>56</sup> Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Osiris, 2002. Főként a Harmadik fejezet. pp. 213–297.

<sup>57</sup> Kántor Péter *Ünnep* című dátummal jelölt verse ezzel a párosítással zárul: „Aztán odakint a falhoz állították őket,/ elkattintották a fegyvereket és a kamerákat,/ és folytatódott az ünnep./ 1989. december 25.” Kántor Péter: *Fönt lomb, lent avar* (1990–1992). Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1993. p. 22.



ilyen kitüntetett – éppen a tévé médiuma által előidézett – univerzális érvényű kelet-európai funkciót, illetve magának a költő alakjának és a tévé médiumának találkozása is teremti a romániai események történetiségét. Paradox módon a szabadság (nyelvi) bejelentése ott, abban a médiumban történik, mely a diktatúra statikus, beállított világát közvetítette. A győzelmet végül karlendülésével performatív bejelentéssé változtató költő, Mircea Dinescu (ma étteremtulajdonos) a diktátor helyébe/terébe lép, így az újrajátszásokban ezek az archív képek is szükségszerűen ironikus távolságba kerülnek. A szocialista eszménynek megfelelő, a forradalmi pillanatokban is „dolgozó” költő képének konstruáltsága lelepleződik a mozgó kamera által, például a kimozdult képek révén Gabrea felidézésében (az első, tévében elmondott szabad közlemény előkészületi hangzavarában a színész, Ion Caramitru a következőképp instruálja Mircea Dinescu költőt: „Mircea, megmutatod, hogy dolgozol!” és miközben papírlappal a kezében ő maga a kamera felé mutat, a kép épp kimozdul, és nem látjuk egyikük fejét sem egészében), de Raunál a kép sávokra tördelésében is.

Az újrajátszások, melyek a polifóniát alaptapasztalatként viszik színre, a költészet, a költő történeti szerepét sem hagyják pusztán szólamra redukálni. Milo Rau alkotásában Ana Blandiana szerepében a költő/színésznő „személyes” történetként a szabadság lózungjait skandáló csoportok „hangjának látványához” kapcsolja a forradalmat, és egy intermedialis költői képben ragadja meg: „Mindezzel együtt volt forradalom, létezett az a reményteli pillanat... És egy személyes történetet is el szeretnék most mesélni. December 21-e volt, este, a forradalom Bukarestben egy napja tartott. A kitárt ablak előtt álltam, és kinéztem. A sötétben lózungokat skandáltak. Néha teljesen világosan lehetett hallani, máskor nem, annak függvényében, hogy milyen távol álltak az emberi csoportok. Ezekből reményt és

félelmet is ki lehetett olvasni, ugyanakkor csodálkozást is ki lehetett hallani, hogy egyáltalán eddig eljutottak. Később világossá váltak a lózungok. Azt skandálták: Le Ceausescuval! Erőszak nélkül! és A hadsereg velünk van! Az utolsó kettő amolyan varázsigék és kérések voltak, mert a valóságban a hadsereg nem volt velünk és erőszakot követett el ellenünk, legalábbis kezdetben. De ezek a hangok olyan világosan, körülhatároltan lebegtek a térben, hogy szinte optikailag tudtam felfogni őket, mint egy fekete alapon fluoreszkáló vésetet/inszkripciót. Igen. És ezek a sötétbeli hangok az első dolog, ami megjelenik minden egyes alkalommal, amikor a forradalomra gondolok.”<sup>58</sup> A film képernyősötétsége pedig a város sötétségével kerül párhuzamba, a (két) sötétséget kísérő hallható hangok/(fel)iratok és a kép hiánya a nézői képzetet aktivizálja.

A sötétben „látható” hangok költői ereje a sötétséget (annak ellenállását a vizualitással szemben) a rigmusok által hangzó emlékeztékként fordítja át az emberi képzetbe, érzékekbe. A (költői) kép pedig – Porumboiu filmjének hasonlat közvetítő/átfordító potenciáljával egybecsengően – a mindenkori képzelőerő egyediségére is ráutalt. E fenti nyelvi kép mint a nyelv költészetté fordulásának eseménye, és az ezt színre állító mozgóképes alkotás révén a forradalom immár az esztétikai élmény közvetítettségében is érzékelhetővé válik. A tévé és a költő, illetve költészet találkozásának történeti pillanatai két eltérő szempontból is teremthetnek Milo Rau műve által. Egyrészt Mircea Dinescu nyelvtalálása a *Győztünk!* (testi) performatívumában a tévéképernyőn, másrészt az eljátszott Anna Blandiana emlékfelidező sorainak poétikai hatása a (korabeli) képernyő sötétségének, a hiányzó képeknek a „feliratozásaként” is érthető. Innen „nézve” a forradalom egyik lehetséges archívumává az akusztikus<sup>59</sup> és vizuális médium érintkezésében keletkező költői kép válhat, és mint ilyen, nyelvi (képzeti) képek alkotására

<sup>58</sup> Rau: *Die letzten Tage der Ceausescus*.

<sup>59</sup> Az akusztikus széhangzó terminusként egyaránt magába foglal zörejt, zajt, természetbeli hangokat, skandálást, intonációt, éneket. A skandálás széhangzására pedig jelentőségteli példa lehet, ahogyan a házaspárt közvetlenül őrző katona visszaemlékezése szerint Ceaușescu az utcán hallható „Ole, ole, ole! Ceaușescu numai e!” mondatokat „Ole, ole, ole! Ceaușescu unde e?” kérdésként hallotta félre. Vagyis a nemléte (nincs többé) vonatkozó kijelentést a „hol van?” kérdésre fordította át belső hallásában, és ezzel a belső képek elvakultságára is figyelmeztet közvetve.

ösztönöz. Flusser axiómája talán úgy írható tovább: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.” Ám a technikailag rögzített képek a képek hiányát (a sötétséget) is közvetítik, és mint ilyenek, mellé, közé képzeleti, szubjektív képek „ékelődnek” költői képekként.

A hangzó múlt-tapasztalat Deleuze–Guattari ritornelló leírására rímelve mintha az átalakítható technikai képeket a (költői) képzelet és a valóság hangzó, egyéni megtapasztalhatóságának köztese felé mozdítaná el. „Tehát mi is a refrén (*ritournelle*)? Üvegharmonika: a refrén egy prizma, a téridő kristálya. Arra fejt ki a hatását, ami körülveszi, a hangra vagy fényre, kivonva abból annak változatos vibrációit, felbomlásait, kivételéseit, átalakulásait. A refrénnek katalitikus funkciója is van: nemcsak megnöveli a cserék és reakciók sebességét abban, ami körülveszi, hanem az ún. természetes affinitástól mentes elemek közvetett interakcióját is biztosítja, ezáltal szervezett tömegeket hoz létre.”<sup>60</sup>

Mónika Dánél

## Multiple Revolutions

### Remediating and Re-enacting the 1989 Romanian Events

The historical event and the media event are inseparably interwoven in the Romanian “first televised Revolution” (Petrovsky-Pichindeleanu). Documentaries and films try to (re)create this East-European event, displaying the way the “real” event intersects with its technical mediation. Occurrence and transmission have become inseparable. As Vilém Flusser describes the Romanian “turning point”: “There is no reality behind the image. There are realities in the image.” The article examines the re-enactments connected to the 1989 events which reflect on the relation between the media images and the “real” events of past and present. Harun Farocki and Andrei Ujica (*Videogramme einer Revolution*, 1992) compiled archival recordings revealing that the “turning point” is also discernible in the transition from the static camera to the handheld camera and in the multiplication of perspectives. Irina Botea’s *Auditions for a Revolution* (2006) and Petra Szőcs’s *The Execution* (2014) combine media images of the past with the present perspectives of reenactment by foreigners and children. In Petra Szőcs’s short film set in the Romania of the 1990s three Hungarian children repeatedly reenact the scenes of the execution of the dictator couple transmitted on television. From the children’s point of view the media image becomes reenacted and the historical image turns into present in the intersection with their own family story. Irina Botea’s performance created in the United States, emphasizes through reenactment the theatricality and (visual) masculinity of the recorded scenes. The text fragments read aloud in a foreign language by the young people not knowing the Romanian language and culture remediate the intonations and gestures of the “Romanian revolutionary language.” Their “acting” performance stages the historical/theatrical event through both distance and (physiological) identification. Re-enactment becomes “an attempt to re-live a specific historical situation which is only indirectly accessible to us, or conveyed only by media images, in order to develop a feeling of empathy for the voluntary or involuntary protagonists of history” (Inke Arns). Corneliu Porumboiu’s film *12:08 East of Bucharest* (2006) stages the tension between the revolution as media event and the revolution as personal

60 Deleuze, Gilles–Guattari, Félix: 1837: *Of the Refrain*. In: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. (trans. Brian Massumi) Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1987. p. 312.

occurrence/one's own past. While it presents the medium as the prosthesis of the event, the TV show turns into a trial, evoking the past. Milo Rau's *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009) and Radu Gabrea's *Three Days before Christmas* (2011) operate with the (intimate) point of view of the executed Ceausescu-couple and turn reenactment, through the parallels and tensions of perspectives, into a spectatorial event.